



221

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي

تأليف: مجموعة من الكتاب

ترجمة: د. رضوان ظاظا

مراجعة: د. المنصف الشنوفي



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

221

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي

تأليف: مجموعة من الكتاب

ترجمة: د. رضوان ظاظا

مراجعة: د. المنصف الشنوفي



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمه المترجم

يتميز النقد الأدبي اليوم بتعدد مشاربه ومقارباته. غير أن القاسم المشترك لهذه التعددية والاختلافات واحد هو الأدب والعمل الأدبي. وإن اختلفت مواقف النقاد ووجهات نظرهم، وحتى دوافعهم، فالأدب هو ما يجمعهم.

ولقد اتسم النقد الأدبي، في بعض أمثلته، بالانطباعية، كما اتسم في بعضها الآخر بالعلمية الدقيقة والصارمة. ودعونا لا نعجب لذلك، فالأدب نفسه - وهو موضوع النقد - يتراوح بين الغث والسمين. والنقد الأدبي ليس، كما يتصوره البعض، قيِّما مطلقا على الأدب يحيله إلى الحضيض إن شاء صاحبه، أو يسمو به ويصفق له إن حلا له الأمر. فالناقد الأدبي الحق هو الذي يتساءل حول العمل الأدبي المتناول، ويرحل ككشاف مغامر يقتفي آثاره متسلحا بمنهجية واضحة وبأدوات استقصاء ملائمة، يدفعه إلى ذلك حب الأدب والرغبة في تذوقه وفهم آلياته (الدفينة أو البينة)، وتوصيله موضَّحا إلى العامة والخاصة. والناقد الأدبي الحق هو الذي يتفادى الحكم على العمل الأدبي وفق مزاجية ودوافع لا علاقة لها بالأدب، وهو الذي لا يفرض معيارا خارجيا ضيقا يقسر النص على التواؤم معه، أو هو يدينه عند استحالة هذا التواؤم المطلوب.

نقول ذلك لأن نقدنا العربي الأدبي يعاني من مرض الاختزال والقسر، ولأن النقد الصحفي (نقد

الأعمدة ـ أعمدة الصحف) يطغى على صوت النقد الأدبي الحق. ونقول ذلك أيضا لأن العديد من نقادنا يتعاملون مع النص لتأكيد أو دحض آراء مسبقة يحملونها عن الأدب ومهمته.

إن النقد الأدبي ينطلق من النص وينتهي إليه، وللناقد أن يختار، ما بين النص والنص، المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما، على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي، ويقسر النص على حمل الأفكار التي يريدها الناقد.

فتعددية المعنى من خواص النص الأدبي المسلم بها اليوم، فحتى لغة الاتصال اليومي قد تتحمل أحيانا تعدد التأويلات؛ فقد تثير نبرة صوت في أنفسنا احتمالا آخر لتأويل ما نسمع. فلا عجب إذن أن تتضارب الآراء والنص واحد، وهو الذي يستخدم كل ما تسخره اللغة وأدوات التعبير الغنية لخدمته.

يجب ألا يفهم من كلامنا أننا نحيط العمل الأدبي بهالة من الأسطورية، فجل ما ندعو إليه هو التعامل مع العمل الأدبي كمحاور له تاريخه وشخصيته وسماته وغموضه واستقلاليته وحيويته. فالقراءة هي وحدها التي تحيي النص وتنشطه وتحميه من الجمود والاندثار. والقراءة حوار مفتوح مع المقروء. وبما أن النقد قراءة، فهو إذن حوار مفتوح مع العمل المتناول. ومن هنا نخلص إلى أن القراءة النقدية الحقة للأدب هي علاقة الند بالند، وحوار بين خطاب نقدي يريد الكشف والتوضيح ـ بعيدا عن القوالب الجاهزة والأحكام المسبقة ـ وخطاب أدبي يريد أن يحيا ويتبدى ويتواصل.

ليس النقد «ميتالغة» (أي لغة حول اللغة) كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثله مثل الأدب. وإذا ما جاز القول بأن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي. ولا غنى عن الحوار بين الخطابين. إذ لا يقوم نقد مبدع إلا بوجود أدب مبدع، ولا يتطور أدب مبدع إلا بوجود نقد مبدع هو الآخر.

ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب الذي نقدمه في ترجمته العربية إلى القارئ الكريم. فهو يعرض لخمسة من بين أهم الإجراءات النقدية في تحليل النصوص الأدبية بخطاب نقدي موثق ورصين، شارحا مرتكزاتها التاريخية والفكرية، وموضحا أسس مقاربتها للأعمال الأدبية والمفاهيم التي أبدعتها والنتائج التي خلصت إليها، بالإضافة إلى ما طرأ عليها من

مستجدات. وتناول كل منهج من هذه المناهج باحث متخصص به له باع طويل في تدريسه والكتابة فيه، كل ذلك بأسلوب تربوي تعليمي لا يتزمت في عرض هذا المنهج أو ذاك، ولا يتوانى عن عرض بعض المثالب والإشارة إلى التطور الذي حصل - أو هو يحصل - في بعض المفاهيم وفي استخدامها.

ونشير هنا إلى حداثة وأهمية النقد التكويني بمفهومه الحديث وأدوات استقصائه العلمية الجديدة في التعرض للمخطوطات الأدبية ومسودات الأعمال التي يتركها الكاتب. فلقد تسنى لكاتب هذه السطور مؤخرا (في شتاء 1994) حضور حلقات عمل مجموعة من الباحثين بالنقد التكويني (كان من بينهم بيير - مارك دو بيازي كاتب فصل النقد التكويني في هذا الكتاب، وريموند دوبريه - جونيت، وكلود دوشيه، وجاك نيف) وتبين له أهمية هذه المقاربة النقدية وخصبها في مجال تحقيق النصوص وتأويلها على السواء في النقد الغربي اليوم. كما نشير أيضا إلى الأهمية التي يمنحها الفصل المتعلق بالنقد النفسي للأدب إلى طروحات «لاكان» ونتائج أبحاثه في مجال الأدب، بالإضافة بالطبع إلى عرض طروحات فرويد وتطبيقاته، وما قدّمه الباحث الفذّ شارل مورون في منهجه النفسي المتميز في دراسة الأدب. ولا يخفى على المتتبع للمناهج النقدية الغربية ما تركه النقد الموضوعاتي (الفصل الثالث في هذا الكتاب) من بصمات في النقد الأدبي الغربي على يد الفيلسوف والناقد الكبير باشلار ومن جاء بعده مطورا وموسعا لمنهجه. ويتميز تقديم منهج النقد الاجتماعي للأدب (الفصل الرابع) ببعده عن التزمت وعن الطابع المعياري المتشدد الذي طالما وصم به النقد الماركسي للأدب، فيظهر انفتاح هذه المقاربة النقدية على العديد من المفاهيم الحديثة، مما يمنحها الكثير من الليونة التي كانت تفتقر إليها فيما مضى. أما الفصل الخامس والأخير (النقد النصي) فقد عانينا الأمرين في ترجمته، ويعود السبب الرئيسي في ذلك إلى صعوبة إيجاد مقابل للمصطلح اللساني الغربي الحديث في اللغة العربية، ولتضارب المصطلحات العربية المستخدمة (إذ لا يجمع اللسانيون العرب على تبني مصطلح واحد مقابل المصطلح الغربي)، ولعدم كفاية الجهد اللساني العربي الحديث أمام التطور المدهش والمتتابع للأبحاث اللسانية في العالم الغربي، ودخول العديد من مفاهيم اللسانيات ومصطلحاتها في المقاربة النقدية للنصوص الأدبية.

ومن المفيد هنا الإحالة إلى العدد الخاص المكرس للسانيات في مجلة عالم الفكر (المجلد العشرون، العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر 1989) ليتبين للقارئ صعوبة تبني مصطلح عربي موحد ـ مقابل المصطلح الغربي ـ في غياب جهد عربي جماعي وشامل يجند الطاقات الفردية المهدورة ويوحدها وينظمها. إن النهوض بهذه المهمة أمر عصي على الفرد الواحد، والاستمرار في هذا المنهج يعني التخبط العربي في مجال المصطلح اللساني الحديث وضياع الجهود في محاولات فردية تفتقر إلى الإجماع وإلى الانتشار.

وإننا لنأمل، في نهاية المطاف، أن يعود هذا الكتاب بالفائدة على القارئ المهتم بمسائل الأدب والنقد الحديث، وعلى الطالب الجامعي الدارس لهذا النقد، وعلى الباحث والناقد الممارسين له. ففي ذلك المبتغى.

د. محمود رضوان ظاظا

اللاذقية 1994

تمهيد

يقول مونتين Montaigne :

«إن قضية تفسير التفسيرات أصبحت تشغلنا أكثر من تفسير الأشياء ذاتها، فقد أصبح هناك كتب حول الكتب أكثر من الكتب حول أيّ موضوع آخر، ويتابع صاحب الرسائل Les Essais قائلا : «إننا لا نكف عن شرح بعضنا البعض فكل شيء يغص بالتعليقات، أما المؤلفون فهم قلة». لا يزال هذا القول منطبقا على الرغم من مضيّ أربعة قرون عليه. فالنقاش الحاد الذي دار منذ ستينيات هذا القرن حول ما أطلق عليه اسم : «النقد الحديث» كانت وراءه بالطبع، كدوافع مباشرة، مسائل تتعلق بالمنهج. لكن هذا النقاش كان في صميمه يطرح المسألة الشائكة المتعلقة بدور النقد في أشكال الاستهلاك الأدبي، وهو دور رآه البعض ضروريا والبعض الآخر شديد الضرر.

ونحن لا ننكر أن نوعا من الإرهاب المنهجي والإيديولوجي قد تحكّم، منذ بضعة عقود، في تعليم الأدب وفي الإبداع الأدبي ذاته. ولقد فضح جوليان غراك J.Gracq في كتابه «الأدب الجريء La Littérature à L'estomac» هذا الانحراف الذي يعطي كلام الناقد أهمية أكبر من عمل الكاتب. ويتساءل الكاتب نفسه في كتابه «حروف مزخرفة Lettrines» «ماذا نقول لهؤلاء الذين إذا اعتقدوا بأنهم يمتلكون مفتاحا لا يرتاحون إلا إذا شكلوا عملك في صورة قفل؟». إن خطر الخطاب النقدي، في الحقيقة،

هو دائما خطر إفقار العمل الأدبي الذي يوجه إليه النقد، وذلك باسم ترابط منطقي مفتعل أو دوغمائية منهجية ما. ولقد كان الكاتب سيلين Céline يرى في مشهد «المتعلم الذي يسلخ بمكر نصا أو عملا» أمرا «مخجلا» و«مهينا» ، (جاء ذلك في كتابه «تفاهات من أجل مجزرة Bagatelles pour un massacre»). وشبه مونتيسكيو النقاد، قبل سيلين بزمن طويل، بـ «جنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد ما فلوثوا مياهه».

فهل يكون النقد إذن قاتلا للأدب؟ إن النقد ضروري للأدب، والضيق منه يتأتى من هذه المفارقة الملازمة له. فالعمل الأدبي يحتاج إلى خطاب يعلق عليه ويوضحه، لا بل هو يطالب به لأنه ينتمي إلى عالم اللغة. غير أن النقد يصل دوما إلى حد يصبح فيه مكتفيا بذاته، ويصبح العمل الأدبي مجرد ذريعة.

إن هذه المشروعية وهذه المخاطر تتسم بها جميع الأنشطة التي تندرج، بصورة أو بأخرى، في أشكال التعليق على النصوص : كالتلخيص الصحفي والعرض الأكاديمي وشرح النصوص الذي يُعمَل به في الصفوف، وتأملات المتخصص في الشعرية، وحتى تبادل وجهات النظر بين قارئين. إذ يكون الأدب في كل هذه المواقف موضوع خطاب وتقييم وحكم معا.

ولقد تساءل النقد الأكاديمي ـ الذي نكرس له هذا الكتاب ـ أكثر من غيره حول طرائق هذا التقييم. فبيّن بودلير ـ الذي اعتبر أن النقد لا يمكن له إلا أن يكون شغوفا ـ والشراح الحاليين ـ الحريصين بشكل عام على الرصانة ـ قلبت العلوم الإنسانية شروط الخطاب حول الأدب رأسا على عقب. فلقد جعل التطور الذي طرأ على علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس من الذات الإنسانية موضوع التحليل، ومن النص الأدبي حيز المعارف ووسيلة المتعة الجمالية. وهكذا جنح النقد إلى أن صار علما يجند إجراءات مرمزة في التحليل وثقافة مفهومية محددة.

إننا اليوم مقتنعون، بشكل عام، بمخاطر نقد لا هم له سوى العلمية، إذ لا يمكن لهذا النقد أن يتحقق إلا إذا اعتبر النص غرضا صرفا. غير أن النص هو دوما نص يقرأه أحد ما، فوجوده مرتبط بنظرة القارئ إليه وبظروف تلقيه المتغيرة دائما. ولا تدفع هذه البينة إطلاقا إلى التقوقع حول ذاتية التذوق الشخصي. فمن يقدر على الاستخفاف بأدوات الفهم الحديثة

التي ندين بها إلى علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات؟ لهذا السبب يقدم هذا الكتاب ويحلل، على التوالي، تيارات النقد الحالية الكبيرة من نقد تكويني ونفسي وموضوعاتي واجتماعي ولساني. ومن هنا بدا لنا أن تقديم هذه الاتجاهات المنهجية الخمسة كلا على حدة ـ وسنرى كيف أن كلا منها يفترض مفهوما معينا للنص الأدبي وحتى مفهوما معينا للإنسان ـ هو الأنسب لاحترام خصوصيتها. كما دفعنا الحرص ذاته إلى وضع هذا الكتاب بالتعاون مع آخرين، فأعطي كل فصل لاختصاصي له حرية اختيار طريقته وأسلوبه ضمن الحدود الضيقة التي يفرضها حجم الكتاب.

يريد هذا الكتاب لنفسه أن يكون علميا، أي تربويا في روحه وفي غايته معا، ومنهجيا في سعيه. وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون مستفيضا في مثل هذا الموضوع الواسع، فمبدأ جمع الاتجاهات النقدية المعتمد هنا لم يسمح بالتحدث عن نقاد بارزين وغير نموذجيين مثل رولان بارت وموريس بلانشو وجان بول سارتر، فأعمالهم النقدية لا يمكن اختزالها في تيار منهجي واحد. ولم يكن أيضا بإمكاننا تخصيص حيز لتأملات أوسع تمس الأدب لكنها لا تحتوي على تضمينات منهجية مباشرة كأفكار جاك ديريدا J. Derrida أو ميشيل فوكوM.Foucault. ويجدر بنا أيضا أن نحدد أننا حتى من الزاوية العملية التي تبنيناها لم نقل كل شيء. فنحن لم نعتقد مثلا أن علينا تكريس فصل مستقل من أجل نقد المصادر، لا من دافع التقليل من أهميته بل على العكس، وإنما بسبب وجود بعض الطبعات (مثل Classiques Garnier و Bibliothèque de la Pléiade) التي اعتاد الطلبة استخدامها، والتي تعطي عن نقد المصادر لمحة تظهر خصبه الظاهر للعيان. وهكذا كان لابد إذن من القيام بخيارات، ذاتية بالضرورة، قد يعترض البعض عليها. لقد أردنا أن نفيد القارئ، وأن نعرض عليه بعض نقاط الارتكاز ، وأن نرسم له بعض الدروب، وعليه أن يمضي قدما بالعودة إلى المراجع التي أشرنا إليها في نهاية كل فصل.

دانييل برجيز

١ النقد التكويني

La critique génétiqe

بيير. مارك دو بيازيPierre-Marc de Biasi

مقدمة

ينطلق النقد التكويني من مقولة تعبر عن أمر واقع ومفادها أن النص النهائي لعمل أدبي ما، هو ـ مع بعض الاستثناءات النادرة جدا ـ محصلة عمل، أي إنشاء تدريجي وتحول يظهر في فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكي يبحث مثلا عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته والتصويبات التي يدخلها عليه مرة تلو المرة. ويتخذ النقد التكويني موضوعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة تولده، وهو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبي، عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكونه. ولكن من البديهي أن تكوّن العمل الأدبي، كيما يصبح موضوع دراسة، لابد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا. فهذه الآثار المادية هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها. فإلى جانب النص، وقبله، قد تكون هناك مجموعة من «وثائق الكتابة documents de rédaction» التي أنتجها الكاتب وجمعها وربما احتفظ بها، وهذا ما يطلق عليه عادة اسم

«مخطوطات العمل Les manuscrits de l'oeuvre». وهذه المخطوطات، في حال وجودها، تتغير كما ونوعا بحسب العصور والمؤلفين والأعمال التي هي موضوع البحث. فكل ملف من المخطوطات، بخصائصه المميزة، يستطيع - ما لم يكن مليئا بالثغرات - أن يروي حكاية متميزة ومدهشة، حكاية ما حدث بين اللحظة التي خطرت فيها بذهن المؤلف فكرة مشروعه الأولى، واللحظة التي يظهر فيها النص المكتوب مطبوعا في كتاب. فالتكوينية النصية (التي تدرس المخطوطات بصورة مادية وتحل رموزها) والنقد التكويني (الذي يبحث في تأويل نتائج حل الرموز) لا غاية لهما سوى إعادة تشكيل «النص في حالة التولد» وذلك من خلال البحث فيه عن أسرار صناعة العمل الأدبي. وهكذا فإن إبراز وفهم خصوصية النص من خلال السيرورة التي أدت إلى ولادته، هو مشروع هذه المقاربة النقدية التي تحتل، كما سنرى، مكانة خاصة في بانوراما الخطابات النقدية، والتي تدعو إلى أوسع مشاركة ممكنة مع جميع المناهج الرامية إلى تأويل النص.

١ - تاريخ إشكالية المخطوط الحديث

إن مفهوم كلمة «مخطوط» ليس بالمفهوم السهل، مثال ذلك أن «مخطوطات العمل» التي يسعى النقد التكويني إلى توضيحها تختلف بصورة جذرية عن «مخطوطات العصور الوسطى» التي جعلها فقه اللغة الكلاسيكي موضوع بحثه. لذلك فإن «المخطوطات الحديثة» هي التي يمكن أن ينظر إليها كوثائق مكونة، على اعتبار أنه يوجد إلى جانبها شكل آخر من أشكال تحقق النص يكتمل فيه النص جماليا: ونعني به الكتاب المطبوع الذي يثبت العمل الأدبي في نص نهائي يصادق عليه المؤلف.

لقد لعب المخطوط، حتى وقت اختراع المطبعة التي نقلت الثقافة الغربية في القرن الخامس عشر إلى ما أطلق عليه اسم «العصور الحديثة»، دور الركيزة الوحيدة تقريبا لتدوين وتوصيل ونشر النصوص، لاسيما الأدبية منها. فقبل الدخول في «مجرة غوتنبرغ» لم يكن كل نص معروفا إلا بواسطة نسخ مخطوطة متفردة منه، كانت تعطي عن النص صيغا خاصة تتفاوت فيها التعديلات، من حيث أهميتها، من نسخة إلى أخرى، بحيث يصبح فيها من المتعذر التعرف على حالة أصلية للنص - أي على هذا الجد الأول شبه

الأسطوري للنص ـ أو إعادة تشكيلها، فتضيع نهائيا . إن هذه النسخ المختلفة جميعها وما تكشف عنه تفرعاتها المتعددة هي التي تشكل النص القروسطي ـ المتعدد وغير النهائي ـ الذي أودعت فيه، كما نعلم، الثقافة القديمة.

على أن هذا الوضع لم يتغير بين عشية وضحاها بعد ظهور المطبعة في القرن الخامس عشر؛ فلقد احتفظ المخطوط، ولوقت طويل، بقدر كبير من امتيازاته. والواقع أنه كان لابد من انتظار قرابة ثلاثة قرون، أي فعليا حتى نهاية القرن الثامن عشر، قبل أن يتمكن التقدم التقني للطباعة من جعل الكتاب المطبوع يحل نهائيا محل النسخة المخطوطة كركيزة أساسية لنشر النصوص بين الجمهور. ومنذ تلك الفترة دخل المخطوط الأدبي حقبة جديدة فقد فيها وظيفته كأداة توصيل، ولكنه اكتسب دلالة مختلفة كل الاختلاف (من المحتمل أنه كان يملكها دوما في نظر الكتاب، غير أنها أصبحت منذ ذلك الوقت «قيمة» معترفا بها)؛ إذ أصبح هو الأثر الشخصي الذي يخلفه إبداع فردي. ومن هنا أخذ المخطوط يكتسب معناه كرمز لأصالة ما، وكشاهد على «عمل فكري» مكتوب «بيد المؤلف». فالمخطوط الحديث الذي كتبته «يد المؤلف» أصبح يعرف كوثيقة مكتوبة ذاتيا، هي أصل الكتاب، وهي التي أنتجها كاتب يمكن قراءة عمله مطبوعا.

ومنذ بداية القرن التاسع عشر، اتخذت ثنائية المخطوط ـ القديم والحديث ـ هذه شكل اهتمام مزدوج لدى الثقافة الغربية بتاريخها الخاص. فلقد أعاد فقه اللغة اكتشاف المخطوط القديم والقروسطي، وجعل منه موضوعا لعلم تاريخي سرعان ما قدم أطر مفهوم جديد للتحقيق النقدي L’edition critique، ولدراسة الأدب في علاقاته بعلم التاريخ الذي كان يعاد تعريفه في الوقت ذاته، بلا انقطاع. وفي تلك الفترة ذاتها بدأ العديد من المؤلفين المعاصرين يبدون اهتماما جديدا بأدوات إبداعهم الخاصة فأخذوا يحفظون مخطوطات عملهم، وعوضا عن إتلافها بعد طباعة الكتاب، أوصوا بها للمكتبات العامة أو الخاصة التي تجمع فيها شيئا فشيئا تراث هائل من الوثائق المكتوبة بخط المؤلف. وقد بدأت هذه الحركة في ألمانيا منذ أواخر القرن الثامن عشر، ثم توطدت في فرنسا في الثلاثينيات من القرن الماضي لتنتشر بعد ذلك في معظم الدول الأوروبية التي أخذت، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى أيامنا هذه، تزود مكتباتها بأقسام للمخطوطات

المعاصرة وتجمع حشدا ضخما من «المعطيات» المادية عن الإبداع الأدبي المعاصر. وهكذا ولد «المخطوط المعاصر» المحدد تاريخيا والذي هو اليوم موضوع دراسة التكوينية النصية والنقد التكويني.

إن ما يطمح إليه النقد التكويني منذ حوالي خمس عشرة سنة هو تحليل الوثيقة المكتوبة بخط المؤلف بغية فهم آلية إنتاج النص من تحولات الكتابة ذاتها، وتوضيح مسار الكاتب والعمليات التي تحكمت في ظهور العمل الأدبي ووضع المفاهيم والمناهج والتقنيات التي تسمح بالاستفادة العلمية من تراث المخطوطات الحديثة الثمين، والمحفوظ في أرشيفات الغرب منذ قرابة قرنين. هذه المقاربة الحديثة العهد تسترجع تقليدا كلاسيكيا هو فقه اللغة، وتستحدث في الوقت ذاته أساليب جديدة ـ هي قطعا علمية ـ في تحليل الظاهرة الأدبية. والنقد التكويني لا يسعى إلى منافسة مناهج تحليل النص الأخرى بل هو يقدم نفسه كحقل جديد للدراسة لم يسبر بعد، وتجد فيه الخطابات النقدية مادة لتوكيد أو دحض فرضياتها التأويلية حول العمل الأدبي بقدر معقول من الموضوعية التجريبية.

مفهوم جديد للمخطوط

على الرغم من المفارقة التي قد تبدو، فإن مجمل المخطوطات الأدبية المحفوظة والمتوافرة في المكتبات منذ بداية القرن العشرين لم يتم الكشف إلا عن جزء يسير منه. وهذا الوضع قد يثير الدهشة لاسيما أن دراسة مخطوطات الكتاب لا تبدو في حد ذاتها عملية جديدة تماما. ومع ذلك فهي جديدة من حيث الاتساع والغايات التي يرمي إليها النقد التكويني.

الدراسات التكوينية القديمة :

مع أن بعض النقاد التكوينيين قد يقبلون عن طيبة خاطر اعتبارهم «فقهاء اللغة الحديثين»، على غرار التقليد الفقهي الكلاسيكي، فإن النقد التكويني الحديث العهد لا يربطه إلا القليل بالدراسات التكوينية القديمة، التي كانت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى أربعينيات هذا القرن، تدفع الخطاب النقدي من وقت لآخر في طريق المعرفة الوضعية أو الوضعية الجديدة. ومن المؤكد أنه كانت هناك في الفترة ذاتها، بعض الاستثناءات

اللافتة للنظر لعبت ولا شك، دورا أساسيا في تأسيس هذه المقاربة الجديدة للمخطوطات الحديثة، وسنتحدث عنها فيما بعد. أما خارج هذه الأبحاث النموذجية فقد تميزت الدراسات القديمة بالاستخدام الانتقائي للمخطوطات الذاتية.

ولادة إشكالية جديدة :

منذ سنوات 1920 ـ 1930 بدأت بعض المخطوطات المتماسكة تخضع لتحقيق دقيق ومن ثم للنشر بصورة جديدة، كما فعل صاحب مكتبة في مدينة روان اسمه غابرييل لولو G.Leleu في كتابه الذي صدر عام 1936 تحت عنوان «مدام بوفاري، كتابات أولية ومقاطع غير منشورة مجمعة من المخطوطات»[1].

غير أن هذه الحالات نادرة، ودراسة تكون العمل الأدبي التي دافع عنها كل من ج. رودلر G.Rudler[2] وب. أوديا P.Audiat[3] و ج. لانسون G.Lanson[4] وتيبوديه Thibaudet[5] ليست متجانسة على الإطلاق. إذ يقترح المشروع النقدي عند بعضهم، مثل رودلر وإلى حد ما أوديا، رؤية جديدة تماما تبشر بما يقترحه النقد التكويني حاليا. بينما تبقى دراسة المخطوطات عند الآخرين، منهجا متمما لإغناء تاريخ الأدب والسيرة الذاتية للعمل الأدبي.

حالة رودلر :

يذكر جان ـ إيف تادييه J.-Y.Tadié بوضوح في دراسته المهمة حول النقد الأدبي في القرن العشرين[6] أن غوستاف رودلر، في كتابه الذي صدر عام 1923، يقدم «عرضا دقيقا ليس فقط لمنهج التحقيق النقدي وإنما لمنهج النقد الذي يبحث في تكون العمل الأدبي».

لقد كانت غاية رودلر، وهي ذاتها غاية التكوينيين اليوم، دراسة التطور الإبداعي للعمل الأدبي «من وجهة نظر ديناميكية» و ذلك من خلال معرفة «الآلية الذهنية للكاتب». ويقترح رودلر، للتوصل إلى ذلك، البحث عن آثار هذه الآلية في «المراحل» التي تظهرها المخطوطات :

«يمر العمل الأدبي، قبل إرساله للطباعة، بمراحل عديدة تبدأ بفكرته الأولى وتنتهي بتنفيذه النهائي. ويهدف النقد الذي يهتم بتكون العمل الأدبي

إلى إظهار وإيجاد قوانين العمل الذهني الذي ينتج عنه هذا العمل الأدبي». وإذا كانت المبادئ التي يضعها رودلر تشبه بصورة لافتة للنظر تلك التي تضعها التكوينية النصية فيجب ألا يغيب عنا أن وجهة نظره برنامجية بصورة أساسية. وفي الحقيقة فإنه لا توجد في تلك الفترة، وباعتراف رودلر ذاته، سوى «دراسات قليلة في تكون العمل الأدبي جديرة بهذا الاسم وتمضي بعيدا في هذا المجال». ويعترف تادييه Tadié في كتابه السالف الذكر بأن «الأمر أصبح مختلفا في السنوات الأخيرة الماضية»، وهكذا تكون فكرة رودلر قد احتاجت إلى حوالي ثلاثة أجيال من النقاد لكي تتجسد. يضاف إلى ذلك أن «نظام» أستاذ جامعة أوكسفورد لا ينطبق تماما على نظام النقد التكويني الحاضر، فنظريته في تكون العمل الأدبي كانت تنوء بحمل الاهتمامات الشمولية (فغايته كانت تحديد «الصيغة الشاملة للكاتب») والافتراضات النفسانية (بإمكان المخطوطات والمصادر أن تعيد تشكيل «سيماء» Physionomies المشاعر والأيديولوجيات والأحاسيس لمختلف الكُتاب، الخ..). ومهما تكن الأهمية الإعلانية لنظرية رودلر؛ فإنها كانت لا تزال تحمل، وبشكل واضح، وسم المذهب التجريبي الأنجلوسكسوني والنفسانية النقدية لعشرينيات هذا القرن.

الفترة المعاصرة :

بدأت الملامح الأولى لمفهوم جديد في دراسة تكون النصوص بالظهور، هنا وهناك، منذ الخمسينيات، كأعمال ر. ريكات R.Ricatte [7] و ر.جورنيه R.Journet و ج. روبير G.Robert [8] و م. ج. دوري M.J.Durry[9]، و ج. لوفايان J.Levaillant [10]، و ك. غوتو - ميرش C.Gothot-Mersch [11]، على سبيل المثال.

ومع أن هذه الأعمال استطاعت، بين عام 1950 وبداية الستينيات، عرض طريقة جديدة في دراسة تكوّن العمل الأدبي، وبصورة رائعة أحيانا، لكنها بقيت محاولات منفردة لا تقدم منهجا يتجاوز موضوع دراسة كل منها ولا تقيم إجراء موحدا. وفي الحقيقة فإن «الاتجاهات الجديدة» في النقد، والتي بدأت مع مطلع الستينيات، هي التي حددت المنعطف الحاسم، مع كل ما قد يبدو في الأمر من مفارقة. فلقد قام التيار البنيوي بشكل واضح منذ

تلك الفترة، ولعشر سنوات قادمة، بتوجيه النقد نحو إشكالية كانت (ظاهريا على الأقل) تتعارض تماما مع الفرضية التكوينية : إنها إشكالية النص الصرف على أنه كيان مكتفٍ بذاته، وإشكالية «الأنظمة» والمجموعات الدلالية التي يجب دراستها من خلال منطقها الذاتي، الخ... ومع أن نجاحات النقد البنيوي حجبت دراسة تكوّن العمل الأدبي الجديدة، فقد عادت محصلة هذه المرحلة الشكلانية بفائدة كبيرة على الأبحاث المستقبلية في مجال التكوينية الأدبية. ولقد أدى التطور الذي طرأ على علم الإناسة البنيوي والألسنية الصورية formelle، وشيوع أعمال الشكلانيين الروس، وعودة الدراسات الفرويدية وتوجهها نحو نظرية بنيوية للاوعي، الخ..

إلى نشاط مفهومي كثيف في فرنسا في مجال نظرية النص بصورة خاصة. وهكذا أعيد رسم المشهد النقدي برمته، وأسفر مجهود التنظير من كل حدب وصوب عن إبراز وإنشاء مفاهيم كانت ضرورية، وإن أتت من غير مكان، لمقاربة المسائل التي تطرحها دراسة المخطوطات بصورة منسجمة ومتماسكة.

ولم يكن للنقد التكويني، بالتأكيد، أن يبني أسسه النظرية الخاصة دون الاستناد إلى هذا الصرح المفهومي الجديد، الذي يمده بصورة غير مباشرة، وبعيدا عن ملاحقة ذوق العصر، وعن التضخم المصطلحاتي في تلك الفترة ، بمفاهيم أساسية في تصور تكوّن العمل الأدبي. وهكذا لم تجتمع شروط التأمل الصحيح في المخطوطات الحديثة، إلا في اللحظة التي أصبح فيها من الممكن طرح مسألة إنتاجها الزمني كإجراء وكنظام، بفضل مكتسبات «نظرية النص».

وللتوصل إلى ذلك كان لابد للتحليل البنيوي، المحكوم بالهاجس التزامني synchronique للشكل وبالاستعارات المكانية، من أن ينفتح على التعاقبية diachronie المادية لإجراءات الكتابة، غير أن النقد التكويني باضطلاعه بمسؤولية تنظير «البعد التاريخي داخل العمل المكتوب ذاته» (لويس هاي L.Hay) نصّب نفسه في السبعينيات كامتداد غير متوقع للأبحاث البنيوية، يتعين عليه تحديد ما تفتقر إليه الدراسات الشكلية بحدة : أي سيرورة النص كبنية في حالة التولد، وفسحة هذا الغرض الجديد المادي والمحدد - أي المخطوط - الذي نظم الزمن بنيته.

2ـ مجال الدراسات التكوينية :

مراحل تكون العمل الأدبي الأربع :

حين يكتمل ملف تكوّن عمل أدبي منشور، فهو يبين عادة أربع مراحل كبرى. وسأدعو هذه المراحل : مرحلة ما قبل الكتابة، مرحلة الكتابة، مرحلة ما قبل الطباعة، ومرحلة الطباعة. ويمكن تقسيم كل مرحلة من هذه المراحل الأربع بدورها، إلى عدد من الأطوار وعدد من الوظائف ترتبط بها نماذج خاصة من المخطوطات. وسيكون الكاتب غوستاف فلوبير Gustave Flaubert بمنزلة دليل لنا نستعين به لنرى بوضوح أكبر هذه الفترة التي ترجع إلى ما قبل تاريخ النص.

مرحلة ما قبل الكتابة

تسبق هذه المرحلة، كما يشير اسمها، عمل الكتابة الصرف. وتتفاوت أهمية هذه المرحلة بحسب الكاتب والعمل الأدبي، وقد تظهر في أحيان كثيرة بصورة «بدايات خاطئة» تتوالى متفرقة زمانيا قبل أن يظهر المشروع بصورة فكرة للكتابة يمكن أن تتطور إيجابيا. وهكذا يمكننا أن نجد مخطوطات تتوافق مع نموذجين لمرحلة ما قبل الكتابة :

مرحلة الاستكشاف : التي يجب تسميتها «ما قبل البدئية»، وقد تكون محصلتها محاولات عديدة متباعدة زمنيا يعود بعضها أحيانا إلى فترة تسبق بكثير فترة الكتابة.

مرحلة القرار : وهي تسبق الكتابة فعليا وتنشىء لها برنامجا. وهذه هي المرحلة «البدئية». وهكذا نجد أن فلوبير قد فكر في عام 1856 بمشروع (أو بما قبل المشروع) لواحدة من حكاياته الثلاث Trois contes ـ وهي «قصة القديس جوليان» ـ قبل تسع عشرة سنة من كتابتها فعلا. وهناك في أرشيف المكتبة الوطنية بباريس رزمة من الأوراق تعود إلى الحالة ما قبل البدئية لمشروع عام 1856، ورزمة أخرى تعود إلى الحالة البدئية للمشروع أعاد فيها الكاتب تحديد مشروعه عام 1875 . إن المخططات ليست ذاتها، وحتى الكتابة تبدو مختلفة (لدرجة أن هناك من اعتقد، وحتى وقت قريب، بأن الرزمة الأولى لم تكن مكتوبة بخط فلوبير)، غير أن المشروع هو ذاته الذي يطفو على السطح من جديد لكي يؤدي إلى مرحلة القرار.

المرحلة ما قبل البدئية الاستكشافية :

إننا لا نطلق على هذه المرحلة تلك التسمية إلا اعتبارا للفارق الزمني الذي يعرفنا بأن الكاتب لم ينفذ فورا مشروعه. فإذا ما وضعنا هذه المرحلة في سياق ظروف إنتاج الكاتب فإننا نجد أنه لربما رآها كانطلاقة حقيقية، أوقفها رغما عنه، هذا الظرف الخارجي أو ذاك، أو أوقفتها صعوبة بالغة متعلقة بالمشروع ذاته. وقد تتكرر المرحلة ما قبل البدئية مرات عدة في حياة المؤلف المهنية. وهكذا فإننا نجد، إذا ما عدنا إلى حالة «القديس جوليان» السابقة الذكر، أن تفاصيل عدة تشير إلى وجود جذور لهذا العمل تعود إلى ماض سابق للمخطوطات الأولى التي هي مخطوطات المرحلة ما قبل البدئية لعام 1856 . فهناك شهادة لصديقه مكسيم دوكامM.Ducamp ترجع بفكرة هذا العمل إلى عام 1846، وهناك بعض المعلومات الواردة في مراسلاته، إذا ما جعلناها تتقاطع مع وثائق أخرى، تسمح بالاعتقاد بأن هذا المشروع يرجع إلى شباب الكاتب أي إلى حوالي عام 1835 . لكن يبدو أن هاتين البدايتين لم تتركا أي مخطوط عمل. لذلك يمكن من وجهة النظر التكوينية، تحديد أول مرحلة ما قبل بدئية عام 1856 . أما افتراضات عامي 1846 و 1835 فيجب أن تؤخذ في حسبان دراسة ولادة العمل، لكن كمعلومة غير تكوينية. هذه هي إذن، فيما يتعلق بهذا الملف، النتيجة المؤقتة التي يجب استخلاصها من معرفتنا الحالية بجملة مدونات فلوبير. ذلك لأن المفاجآت والاكتشافات المادية غير المتوقعة ليست نادر ة في مجال التكوينية النصية. ولربما نقع في يوم من الأيام، على مخطط لقصة «القديس جوليان» كتبه فلوبير عام 1846، أو حتى على ملاحظات دونها الكاتب قبل ذلك التاريخ في إحدى حزم مخطوطات شبابه..

المرحلة البدئية، مرحلة القرار والبرنامج :

هناك دوما في حياة الكاتب المهنية، ولأسباب قد تكون رمزية، نفسية، أدبية، مهنية، الخ.. لحظة حاسمة يصل إليها الكاتب يصبح فيها مشروعه قابلا للحياة، وعلى الناقد أن يسعى إلى توضيحها. وقد لا يعي المؤلف هذه اللحظة ويأخذ بالعمل (أو بإعادة العمل) في مشروعه دون التفكير بمباشرة إنجازه على الفور، أو أنه يحاول عن غير اقتناع. وتختلف هذه المرحلة

البدئية، مرحلة القرار، بحسب تقنية عمل الكاتب : إذ تعني هذه المرحلة دوما محاولة العبور إلى مرحلة الكتابة وبرمجة سلسلة العمليات التالية، لكن وفق أنماط قد تكون متغيرة وأحيانا متعارضة من كاتب لآخر. فبالنسبة إلى البعض يترافق هذا القرار تقريبا مع البدء في الكتابة، وعندها يلعب مستهل الكتاب وحده دور المرحلة البدئية ويدمج معا، القرار والبرنامج وبداية التنفيذ. وتشكل العبارات الأولى، أو الصفحات الأولى، في هذه الحال، الحيز التعريفي لتلك اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي. ونجد المثال الأكثر شهرة لنموذج المرحلة البدئية الكتابية في كتاب للويس أراغون Louis Aragon أراد له أن يكون نظرية في الكتابة، وهو كتاب «لم أتعلم قط الكتابة، أو الاستهلالات»[12].

غير أن تلك المرحلة البدئية، بالنسبة إلى الغالبية العظمى من الكتاب، تتميز حقيقة عن الكتابة التي غايتها التمهيد لها وبرمجتها. ونماذج المخطوطات التي تعود إلى هذه المرحلة هي ذات طبيعة مثيلاتها في المراحل ما قبل البدئية : قوائم كلمات، توجيهات، عناوين، مخططات أو مخططات مطورة بصورة سيناريو، ملاحظات تتعلق بالبحث، وثائق استكشافية لاستخدامها لاحقا في مرحلة الكتابة، وعلى الأغلب أيضا لإغناء هذا التأمل المبرمج، أي ابتداع مخطط العمل الأدبي. هكذا عاد فلوبير، عام 1875، إلى ما سبق أن دونه من ملاحظات وإلى مخططه القديم، ذي الأقسام الخمسة ـ وترجع جميعها إلى عام 1856 ـ

فلم ير فيها ما كان يحتاج إليه في تصوره الجديد لقصته. وبذلك نرى كيف تحول المشروع جذريا خلال عشرين سنة وأصبح على فلوبير أن يبدأ من الصفر. إن المرحلة البدئية، بالنسبة إلى فلوبير أصبحت بمنزلة انطلاقة جديدة. فلقد أمضى خمسة عشر يوما وهو يفكر و «يحلم» بقصته دون أن يكتب أي شيء، ثم أعاد قراءة بعض النصوص، وحين اكتمل كل شيء في مخيلته وأحس بقدرته على تصور تسلسل مختلف مقاطع قصته، بدأ بتأليف مخطط ـ سيناريو من ثلاث صفحات، متناهية الدقة، تتطابق مع الأقسام الثلاثة لعمله الأدبي الذي كتبه فيما بعد. وكان فلوبير يصحح مخططه ـ السيناريو كلما تقدم في الكتابة، ومع ذلك احتفظ هذا المخطط بدوره الموجه والمبرمج للكتابة منذ بداية تكون العمل الأدبي وحتى ولادته.

مرحلة الكتابة :

وهي مرحلة التنفيذ الفعلي للمشروع، وفيها يكمن أساس تكون العمل الأدبي، أي ما يسمى ـ بلا تمييز ـ «مسودات» العمل التي تضم في الواقع مختلف أصناف المخطوطات والتي قد يصحبها، بالإضافة إلى ذلك، ملف من الملاحظات الوثائقية، لاستخدامها في الكتابة، يختلف بصورة عامة عن الملف الوثائقي الاستكشافي للمرحلة البدئية.

الملف الوثائقي المتعلق بالكتابة :

حين يضع المؤلف مخططه، وخاصة عندما يتعلق الأمر برواية أو بعمل سردي، فقد يكون قد أعد ملفا أوليا من الملاحظات حول العصر الذي تقع فيه القصة، والأماكن التي تجري فيها الأحداث والشخصيات التي يمكن استخدامها كنماذج، أو حول إحدى المسائل العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو التقنية التي سيتطرق إليها السرد.

غير أن هذا الاستكشاف الأولي، يبقى بصورة عامة، شاملا وقليل التحديد، فهو غالبا ما يكون وثائق تتعلق «بالجو العام» للعمل، يضعها الكاتب في لحظة لا يعلم فيها دوما تفاصيل المعلومات الدقيقة التي سيحتاج إليها لقصته. وهكذا فالملف الوثائقي المتعلق بالكتابة، هو بالتحديد، تلبية لتلك الحاجة البالغة الخصوصية في هذه المرحلة خاصة. إنها الحاجة إلى معلومات محددة أو أساسية تظهر عند الكتابة وفي لحظة معينة من السرد القصصي. وتتوافق فعلا هذه المخطوطات من الملاحظات الوثائقية والكراريس والدفاتر، أو الأوراق المنفصلة، مع فترات يتوقف فيها المؤلف عن الكتابة للبحث عن معلومات تتعلق بمسألة لم يجد لها حلا، تحول دون المضي قدما في الكتابة.

ملف الكتابة أو «مسودات» العمل :

مهما تكن أهمية الملاحظات الوثائقية، فإن مصير جوهر العمل الأدبي يتقرر في مخطوطات الكتابة. وليس مفهوم كلمة «مسودات» بالدقة الكافية لوصف مختلف نماذج المخطوطات التي نجدها في هذه المرحلة. فالعمل الذي يبدأ مع معلومات السيناريو الأولية وينتهي مع المخطوط النهائي لا

يتم دفعة واحدة؛ إذ توجد عدة مراحل، والصفحة الواحدة ـ عند روائي مثل بلزاك أو فلوبير ـ قد تعاد كتابتها بين خمس وعشر مرات، قبل أن تبلغ الحالة التي يرضى عنها الكاتب. وقد نقع في بعض حالات الكتابة الصعبة بشكل خاص، كما في المقاطع ذات الأهمية الكبرى في القصة على سبيل المثال، على اثنتي عشرة أو خمس عشرة وحتى على عشرين نسخة متتالية للمقطع ذاته. ومثل هذا الكم ليس بنادر في الشعر أيضا. ويمكننا، في عمل فلوبير الكتابي، تحديد ثلاثة نماذج لمخطوطات الكتابة تتوافق مع ثلاثة أطوار يمر بها هذا الإعداد البطيء للمخطوط النهائي. ولا تأخذ هذه النمطية الشكل ذاته عند جميع الروائيين المحدثين، غير أنها تسمح، إذا اعتمدنا بعض المتغيرات، بتصنيف الغالبية العظمى من ملفات مسودات الأعمال الروائية تصنيفا تكوينيا.

طور السيناريوهات المحررة :

إن أول ما يقوم به الروائي هو بسط عناصر سيناريو المرحلة البدئية، ولو بصورة «عشوائية» في بادئ الأمر. وهنا يصبح ما تحويه ملاحظات مخططه ـ التأليفية والبالغة الإيجاز ـ من نوى صور ذهنية وأفكار ورغبات قصصية، موضوع جهد توضيحي مكثف لا يعبأ دوما بالتجانس والانسجام، فقد نجد في هذا الطور مقاطع قصصية متناقضة وقوائم كلمات ينبغي إدخالها في النص، وأجزاء من جمل مع علامات الوقف، أو أحرفا من مثل (س، ص) عوضا عن أسماء الأعلام التي لم يتم تحديدها بعد، الخ... كل ذلك بأسلوب مختزل كالرسائل البرقية، مع بعض الجمل الكاملة هنا وهناك أو بعض الإشارات المتعلقة بإيقاع القصة. ومع إضافة نسختين أو ثلاث نسخ من «السيناريوهات المحررة» يتضاعف حجم النص البدئي (السيناريو) بمقدار عشر مرات أو اثنتي عشرة مرة، إذ يتحول بعض الأسطر من المخطط إلى صفحة كاملة. وعلى مستوى النص كله، فإن هذا الطور هو الطور الذي تبني فيه القصة أهم مفاصلها الزمنية (المتعلقة بعالم القصة الداخلي)، والسردية (محتوى الأحداث وتنظيمها، الشخصيات، المقاطع الوصفية، الخ...) والرمزية (شبكات الرموز، البنى المضمرة structures impllcites، نظم الرجع systèmes d'échos، التلميحات، الخ...). لكن يبقى

مجمل ذلك متحركا، إذ إن التنصيص ما زال في بداياته الأولى (أي بناء الجمل والفقرات، الخ...).

طور الكتابات الأولية والمسودات :

يحدد متطلب التنصيص textualisation العبور إلى هذا الطور الكتابي الثاني. وهنا يستمر تحرير العناصر البدئية عن طريق التنويع والإسهاب، وتحل محل أسلوب الطور السابق في الكتابة جمل حقيقية تتشكل على الصفحة بكاملها، بين السطور وعلى الهوامش مع مختلف أساليب الإحالات. ويطرأ تحول متميز على كتابة فلوبير عند متصف هذه المرحلة تقريبا (يتعارض فيه مع كتابة بلزاك)، إذ تنقلب حركة الكتابة المسهبة والمستمرة - بعد أن أصبح حجم النص أكبر من حجم السيناريو البدئي بحوالي ثماني عشرة مرة - إلى جهد كبير في الإيجاز يستمر حتى الطور الأخير من عملية إنهاء الكتابة.

طور التنقيح والتبييض :

عندما يبلغ إعداد النص نقطة معينة عند فلوبير فإننا نشهد تحولا يطرأ على شكل مسودته، فيقل الشطب والإضافة بصورة ملموسة وتظهر صفحة الكتابة الحقيقية بسطورها الواضحة. وتعتمد تقنية فلوبير (وكثير من الكتاب) في هذا الطور على إعادة النسخ، أي «تبييض» نسخ الصفحة ذاتها الواحدة تلو الأخرى فتتوضح شيئا فشيئا. وهكذا نرى النص الوليد يبدأ بالظهور تدريجيا من خلال فوضى المسودات. ثم يتابع الإيجاز حبك المادة المنصصة، ويغلب الشطب على الإضافة. وعند نهاية هذه العملية يكون النص «ما قبل النهائي» - لآخر تبييض وتنقيح قام به فلوبير - قد أقصى كحد وسطي ما يقارب ثلث مادة النص التي أنجزت في السيناريوهات المحررة والمسودات الأولى.

مرحلة ما قبل الطباعة :

في هذه المرحلة يدخل النص، غير المثبت بشكل كامل، طور إنهاء مغاير. وهنا نترك تدريجيا حيز المخطوطات، حيث كل شيء ممكن، لندخل بعدا

جديدا يصبح فيه تدخل المؤلف (ما عدا بعض الحالات الاستثنائية) دقيقا أكثر فأكثر.

طور المخطوط النهائي :

إنها الحالة الأخيرة للنص المكتوب قبل الطباعة، وهي حالة شبه نهائية قد يطرأ عليها بعض الاستدراكات، غير أنها تعطي، منذ الآن، صورة النموذج الذي سيظهر في النسخة المطبوعة. وعلى هذه الوثيقة ـ السهلة القراءة بشكل عام (وهل من غرابة في ذلك إذ إنها ستستخدم كنموذج) ـ كانت تعتمد فيما مضى، الدراسات التحقيقية والدراسات التكوينية للأسلوب في بحثها عن صيغ النص المختلفة. ولقد تعود الكتاب، منذ الثلث الأول من القرن التاسع عشر، حفظ هذه الوثيقة والعمل على نسخها من قبل ناسخ محترف لإعطائها للقيم على المطبعة عوضا عن الوثيقة الأصلية، وهذه النسخة توازيها في القرن العشرين النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة أو تلك التي يعطيها الحاسوب في أيامنا هذه.

مخطوط الناسخ :

إن نسخة الحالة الأخيرة لما قبل النص بغير يد الكاتب تشهد نوعين من الأحداث التكوينية المهمة، فحين يقوم الناسخ بنسخ المخطوط النهائي، كما كان يفعل نساخ العصور الوسطى، فإنه لا يستطيع تفادي بعض «أخطاء القراءة». وحين يعيد الكاتب قراءة هذه النسخة يقع على هذه الأخطاء ويقوم بتصحيحها أو قد لا يراها. والأخطاء غير المصححة في هذه المرحلة قد تفوت الكاتب مرة أخرى في أثناء تصحيح النسخة المعدة للطباعة (نسخة التجربة المطبعية) فتبقى على حالها في النسخة المطبوعة، وتظهر من جديد، بعد وفاة الكاتب، من طبعة لأخرى. وكثيرا ما يتكرر ذلك ـ على العكس مما نتصور ـ وقد تكون الأخطاء جسيمة أحيانا، إذ يوجد عشرون خطأ تقريبا في جميع الطبعات الحالية لرواية «سالامبو» ـ لفلوبير.

نسخ التجربة المطبعية المصححة :

يعتبر مخطوط الناسخ الوثيقة المرجعية بالنسبة إلى القيم على الطباعة،

منها يُنتج نسخه التجريبية التي يقوم المؤلف بتصحيحها. وقد يكون هناك نسخ تجريبية متتالية يدخل المؤلف فيها، كل مرة، تصحيحات مهمة. وبعض الكتاب لا يتدخلون تقريبا عند هذه المرحلة مثل فلوبير. وعلى العكس من ذلك هناك كتاب يدخلون فيها تعديلات مهمة إثر اتفاق خاص مع القيم على المطبعة، كحال «بلزاك» الذي يوجز تقريبا كل ما كتبه في المراحل السابقة في هذا الطور بالذات، وبصورة طريفة حقا. فمخطوط روايته، يقتصر في معظم الأحيان، على الكتابة البدئية لمخطط (في حوالي ثلاثين صفحة) يشكل نسيجا عاما لقصته بصورة سيناريو مفصل.

ويرسل هذا المخطوط مباشرة إلى المطبعة فيطبع في وسط صفحات كبيرة الحجم ذات هوامش عريضة يضع فيها بلزاك إضافاته وتعديلاته. وتعاد هذه النسخة بعد تصحيحها إلى الطباعة مرة أخرى، ويبدأ من جديد عمل الإضافة والتعديل على النسخة الثانية وهكذا. وقد تتكرر هذه العملية ثماني أو عشر مرات على التوالي (وأحيانا أكثر) حتى يتحول السيناريو ـ المخطط، ذو الثلاثين أو الأربعين صفحة، إلى رواية في ثلاثمائة أو أربعمائة صفحة.

والواقع أن هذه التقنية البلزاكية تشبه إلى حد كبير «إعادة النسخ» عند فلوبير، مع فارق بسيط هو أن عملية «التبييض» في كل نسخة لا تتم عند بلزاك بخط اليد. غير أنه توجد أيضا اختلافات في تقنيات الكاتبين. فعندما يبلغ فلوبير في السيناريوهات التفصيلية حدا معينا من الإعداد الشامل فإنه يميل إلى تطوير نصه صفحة صفحة، وعندما يصل إلى نسخة نهائية لصفحة ما يبدأ بتطوير الصفحة التي تليها وهكذا (يبدأ عمله باتجاه التوسع ثم ينتهي باتجاه التكثيف).

أما بلزاك الذي يجد بين يديه في كل مرة النسخة الكاملة والمبيضة لما قبل نصه، فإنه يطور عمله موسعا إياه ومعيدا تنظيمه كوحدة عضوية.

النص «الصالح للطباعة» :

تتدرج نسخة التجربة المطبعية المصححة من قبل المؤلف في المرحلة الأخيرة لما قبل النص. لكن هذا الطور الذي يسبق الطباعة، والذي يرافق تنضيد حروف النص في المطبعة (أي صنع الكتاب)، لا يزال طور ما قبل

النص. وحين يتوصل المؤلف إلى نص يقرر أنه نهائي - بعد تصحيح العديد من النسخ المطبعية التجريبية - جرى التقليد بأن يعلن المؤلف عن إيقاف عملية الطباعة التجريبية والتصحيح بالتوقيع بالأحرف الأولى من اسمه تحت عبارة بخط اليد تقول «صالح للطباعة». ومنذ هذه اللحظة نخرج من المجال التكويني لما قبل النص وندخل في تاريخ النص. إنها، معا، لحظة ما قبل النص الأخيرة ولحظة بدء المرحلة الأخيرة في تطور النص، أي مرحلة الطباعة.

مرحلة الطباعة :

حين يوقع المؤلف على عبارة «صالح للطباعة» يتم ترجمة هذا التوقيع بإنتاج «الطبعة الأولى» للنص التي تنشر وتوزع وفقا للشكل الذي ثبته المؤلف في آخر طبعة تجريبية مصححة. إن ما لدينا الآن هو «نص» العمل الأدبي، غير أنه ليس بالضرورة النص في حالته الأخيرة. فقد تعاد طباعته مرات عديدة في حياة الكاتب، مما يمنح هذا الأخير فرصة إدخال تعديلات فيه من خلال طبعات تجريبية جديدة مصححة. وقد تكون هذه التعديلات مهمة (انظر على سبيل المثال رواية «المتقلص دوما La Peau de chagrin» لبلزاك) غير أنها لا تتمتع بمكانة مخطوطات العمل، لأنها في كل الأحوال، تتناول نسخا ثابتة للنص «ذاته». وتندرج هذه التحولات في النص في حقل الدراسات التكوينية، لكنها تختلف عن «حالات الكتابة» التي يمكن ملاحظتها في المراحل الثلاث الأولى، حيث لا يوجد بعد نص بكل معنى الكلمة. وهكذا يتم تثبيت نص العمل الأدبي الحديث، اصطلاحيا، بحسب «الطبعة الأخيرة في حياة الكاتب»، وتضاف إليه التصحيحات المحتملة التي قد يتركها الكاتب بخط يده بغية إدخالها في نص طبعة لاحقة، ولم يمكنه الموت من الإشراف عليها. وترسم هذه الصورة النهائية للعمل الأدبي الحد الأخير لحقل الاستقصاء المتعلق بالدراسة التكوينية.

3 - التكوينية النصية : تحليل المخطوطات

مناهج وإجراءات التكوينية النصية :

تسمح المراحل الأربع الكبرى، التي تم وصفها في أطوارها المختلفة،

بإعادة تشكيل التكون المادي للعمل الأدبي وفق تسلسله الزمني. وهذا يعني وضع كل عنصر من عناصر ملف المخطوطات في موقعه على محور هذا التطور ، الذي يبدأ من الملاحظات الأولى للسيناريو الأصلي وينتهي في الطبعة الأخيرة للنص. ومع بسط هذه الوثائق على محور الزمن يصبح من الممكن تفسير مجمل العملية وإعطاء معنى لكل من تلك الخيارات التي قام بها المؤلف لابتداع نصه وإعطائه شكلا محددا. وبالطبع فإن هذا التصنيف الزمني الذي يسمح بالتحليل النقدي لما قبل النص ليس معطى بصورة مسبقة، وعلى الباحث قبل كل شيء، إعادة تشكيله. ويشكل هذا العمل مجال بحث التكوينية النصية التي تضع لنفسها غاية تنظيم المادة المخطوطة، التي تبني عليها دراستها التأويلية، وجعلها مقروءة.

ويمكن اختصار مجمل هذا العمل التمهيدي، الذي قد يقود الباحث إلى نشر ملف تكون العمل الأدبي أو جزء منه على الأغلب، بأربع عمليات متتالية ومتكاملة كبرى في البحث :

إعداد الملف :

يتم في هذه العملية جمع كل المخطوطات المتعلقة بالعمل المدروس، أي تجميع الوثائق المكتوبة بخط اليد أو بطريقة أخرى، والتي استخدمها الكاتب أو أنتجها لتأليف نصه. وقد تكون هذه الأوراق مبعثرة في العديد من المكتبات العامة أو الخاصة، أو في عدد من البلدان. ولربما تطلب عمل الجرد والتنقيب هذا وحده سنوات عديدة من البحث والمفاوضات. وحين يجمع الباحث هذه الوثائق (وهي غالبا ما تكون صورة عن الأصل بواسطة آلة التصوير أو الناسخة أو الفيلم المصغر microfilm أو الأقراص البصرية disques optiques، الخ..) ويتأكد من اكتمال ملفه قدر الإمكان، يتحتم عليه عرض كل هذه الوثائق على مراقبة التحري والتحقق من مدى أصالتها (هل جميع الوثائق المكتوبة بخط اليد هي حقا بخط يد الكاتب؟) ومن تواريخها (هل يعود تاريخ المخطوطات إلى نفس الفترة؟ أم لدينا مخططات عديدة لنفس المشروع؟) وعند الضرورة يتحتم عليه البحث عن هوية كاتب الوثائق المكتوبة بغير يد الكاتب والتحقق من أصالتها (من كتبها؟ هل هو صديق للكاتب أو سكرتيره أو ناسخ ما؟ الخ.. كم «يدا» كتبت هذه المخطوطات؟ ما

الدور الذي لعبه هؤلاء المتدخلون الخارجيون : المساعدة في التوثيق، إعطاء النصائح المتعلقة بتوجيه العمل الأدبي وإنجازه، التصحيح؟ الخ..).

تحديد أنواع الوثائق :

تتعلق العملية الثانية بترتيب كل وثيقة من وثائق الملف بصورة مؤقتة حسب نوعها (الملاحظات التوثيقية، المسودات، المخطوط النهائي، مخطوط الناسخ، الخ..)، وحسب مرحلتها (مرحلة ما قبل الكتابة، مرحلة الكتابة، الخ..) مع مراعاة إعطاء اهتمام خاص للمسودات التي تمثل مركز تكون العمل الأدبي. ويعتمد مبدأ العمل في البداية، على تحديد هوية كل صفحة مخطوطة من المسودات من خلال علاقات التشابه بينها وبين النص النهائي. وتسمح عملية التصنيف هذه، والتي تتسم مؤقتا بالغائية (لأنها تفترض أن النص هو الغاية الوحيدة للمسودة)، بترتيب المسودات في لفائف. فمقابل الصفحة العاشرة من النص المطبوع قد نجد، على سبيل المثال، اثنتي عشرة ورقة مخطوطة فيها نفس المحتوى، أو محتوى قريب منه، تشكل صيغا مختلفة للصفحة ذاتها. وللعثور على هذه الصيغ داخل الملف، حيث توجد غالبا غير مرتبة، لابد بطبيعة الحال من البدء بفك رموز كل الأوراق عن طريق السبر على الأقل.

التصنيف التكويني :

تتركز العملية حول مجموعة «المسودات» بشكل رئيسي، وهي تعتمد على تشذيب التصنيف الأول، فالصيغ المختلفة لصفحة واحدة تخضع لعملية تحليل ومقارنة تتناول كل ميزة من ميزاتها إلى أن يصبح بالإمكان تحديد موقعها على محور (هو المحور التبادلي للتماثل axe paradigmatique de similarité) تتوالى عليه وفق التسلسل الزمني لإنتاجها. ويعطي هذا التصنيف للصفحة المطبوعة الواحدة مجموعة متفاوتة من الصفحات يوجد فيها، على التوالي، السيناريو البدئي والسيناريو التفصيلي - أو السيناريوهات التفصيلية - والكتابات الأولية والمسودات والمبيضات المصححة والمخطوط النهائي. وحين يتم هذا التصنيف التبادلي لكل صفحة من النص المطبوع لا يبقى سوى إعادة تشكيل السلسلة باتباع تسلسل صفحات النص النهائي.

وعندها تظهر (مع بعض التفاوت العميق أحيانا، والذي يعبر عن الاختلافات الموجودة بين مختلف «صيغ» ما قبل النص) مقاطع من المخطوطات، ذات مستوى واحد في الإعداد، تتتابع على طول المحور الذي تتوالى عليه مختلف أجزاء العمل الأدبي النهائي. إنها التركيبات syntagmes التكوينية : أي العلاقات الترابطية بين الأوراق التي تنتمي إلى نوع واحد في المخطوط والتي تعطي، باطراد تقريبا، صورة عما كان عليه العمل الأدبي بمجمله في كل طور من أطوار تكونه.

حين ينتهي العمل في هذين التصنيفين (على المحور التبادلي بالنسبة للحالات المتتالية لتشكيل المقطع ذاته، وعلى المحور الترابطي بالنسبة لتسلسل مختلف هذه المقاطع) يصبح لدينا جدول بمدخلين يعرض لمجمل مخطوطات العمل حسب تسلسل تكونها.

أما باقي عناصر الملف (الملاحظات التوثيقية بشكل خاص) فتصنف وفقا لاستخدامها في المسودات : في أي طور من أطوار الكتابة أدخلت هذه المعلومة أو تلك؟ كيف تم تكييفها أو رفضها؟ الخ... وأخيرا فإن على مجمل هذا التصنيف أن يوصل قدر الإمكان إلى تعيين دقيق لزمن كتابة كل ورقة مخطوطة مدروسة.

فك الرموز والتدوين :

لا يمكن إنهاء التصنيف التكويني بنجاح دون عملية فك رموز الوثائق بشكل كامل. وفي الحقيقة فإن على عمليتي التصنيف والتدوين أن تسيرا بالتوازي وفي آن معا. ففك رموز الأوراق هو الذي يسمح بمقارنة تفاصيل مختلف حالات المقطع الواحد وبالتالي تصنيفها. كذلك يسمح تصنيف هذه الصيغ المختلفة، في ذات الوقت، بحل مشكلات فك الرموز الأكثر صعوبة. فإذا كان هناك مقطع أعيدت كتابته خمس أو ست مرات على المسودة فإن التصنيف يقدم وسيلة قيمة لقراءة ما يتوارى، في إحدى هذه الصيغ، تحت ما تم طمسه وشطبه بالحبر أو لقراءة كلمة أضيفت بخط صغير جدا بين سطرين. وبشكل عام يكفي لقراءة كلمة مشطوبة بالحبر أن نعود إلى الحالة السابقة للنص حيث توجد هذه الكلمة بصورة مقروءة، فالكاتب لم يكن يفكر حينئذ بالاستغناء عنها. ولقراءة الكلمة المضافة بين السطور يكفينا

أن ننظر في الحالة اللاحقة للنص، حيث غالبا ما تأخذ مكانها بوضوح داخل الصيغة الجديدة للنص المخطوط.

وباختصار، فإن التصنيف وفك الرموز عمليتان متلازمتان، ويجب أن تتناولا جميع الأوراق المخطوطة، وهما تشكلان، على هذا النحو، جوهر عملية التقصي الخاصة بالتكوينية النصية. وعلى الرغم مما تمنحه هذه العملية من إحساس أكيد بالمغامرة الذهنية ومن بعض الاكتشافات المثيرة خلالها أحيانا، فإن ضخامة وصعوبة المحاولة لا يوازيهما سوى صرامتها العلمية. ولقد ثبطت هذه الأخيرة، مسبقا، همة أكثر من ناقد لكنها أيضا جعلت التكوينية النصية في مأمن من مؤثرات الموضات الشائعة. إن ما يميز التكوينية النصية الجديدة عن دراسات تكون العمل الأدبي القديمة - التي حكمت عليها اصطفائيتها بالإقرار دوما باستحالة التوصل إلى نتيجة نهائية - هو هذا التشبث بالشمولية وبالدقة. وهكذا، وللعودة إلى مثال فلوبير السابق وقصته عن القديس جوليان (La Légende de Saint Julien) التي كانت مسوداتها معروفة ومتوافرة منذ زمن بعيد، نجد أن تحري الشمولية في التصنيف وفي التدوين قد سمح، مؤخرا، بإعادة النظر في الرأي التقليدي للاختصاصيين جملة وتفصيلا.

فلقد قدم رونيه دومينيل René Dumesnil منذ حوالي ثلاثين سنة - أي عام 1957 - في كتابه حول حكايات فلوبير الثلاث[13]، مخطوطات الحكايات على أنها «كتابات أولية لا يمكن فك رموزها (..) وغير مقروءة لا بسبب ما فيها من تشطيب فحسب، بل لاستحالة إعادة ترتيبها ولما فيها من ثغرات أيضا». ولقد سمحت دراسة هذه المخطوطات مؤخرا بإثبات أنها لا تحتوي على أي ثغرة تذكر، وأدى فك رموزها إلى تقليص حجم غير المقروء فيها حتى وصل إلى نسبة ضئيلة (3 إلى 4٪). كما أظهر التصنيف العام لهذه المسودات صورة منظمة لكتابة معقدة بالتأكيد لكنها منطقية تماما ومتتابعة. والخطأ الذي وقع فيه دومينيل يكمن في رغبته بفهم كنه مسودات العمل عبر عمليات سبر بسيطة دون الدخول في منطق الكتابة الخاص بفلوبير. فما أن وجد أن عددا كبيرا من أوراق هذه المخطوطات قد شطب عليها فلوبير بصليب كبير حتى أطلق هذا الحكم: «هناك كتابتان أوليتان لهذه الحكاية لا يمكن على الإطلاق فك رموزهما..»، ولم تلبث الدراسة المنظمة

لهذه المسودات أن أظهرت كيف استعمل فلوبير هذا الشطب ليدل على الصفحات التي أعاد كتابتها بصورة أحكم حبكا. فالمؤلف لم يكتب صيغة أولى فشطبها ثم كتب صيغة ثانية ولم يشطبها، بل هو كتب نصه متتبعا ملاحظات مخطط برنامجي شديد الدقة، فكتب قصته صفحة بعد صفحة شاطبا بالتتابع الصفحات المليئة بالشطوب وهو يعيد نسخها لتصحيحها مرة أخرى على أوراق جديدة. لقد كان لابد من فهم هذه التقنية التكرارية في كتابة فلوبير كي لا يضيع المرء في حشد مسوداته المضلل في ظاهره، كما كان لابد من القيام بتحليل كامل لجميع أوراق الملف المخطوطة للحصول على رؤية واضحة لكيفية عمل الكاتب.

وفك رموز المخطوطات يتم تثبيته بتدوين يمكن نشره، إذا اقتضت الحاجة، ليصبح في متناول النقاد مما يسمح لهم بالعودة إليه مباشرة في أبحاثهم التأويلية ويوفر عليهم الجهد الهائل الذي يتطلبه إعداد الملف وتصنيفه وفك رموزه.

ولابد، لتدوين مخطوطات الكتابة، من إظهار وتوضيح ما يتميز به ما قبل النص، أي «الشطوب» (مقاطع من النص، جمل، تعابير أو كلمات شطبها الكاتب) «والإضافات» (مقاطع من النص، جمل، تعابير أو كلمات أضافها الكاتب بين السطور أو على هامش الورقة). ومن بين الطرق الأكثر استعمالا في هذه الحال تلك التي تتبنى مصطلحا تدوينيا محددا فتستعمل، على سبيل المثال، علامة (...) لعزل عناصر المخطوطات المضافة، وعلامة [...] للعناصر المشطوبة أو المطموسة أو المحذوفة من قبل الكاتب.

وكلما كانت الطريقة أبسط كانت القراءة أيسر، غير أن ما يعيبها هو تبسيط صورة الوثيقة الأصلية. فبالإمكان مثلا اعتبار أن لشكل النص المخطوط على الورقة دورا مهما ومحددا. ففي هذه الحال يختار الناقد التكويني حل التدوين «الدبلوماسي» الذي يعني إعادة كتابة الوثيقة مبيضة و «مطابقة للأصل» مع مراعاة شكل النص الأصلي، بصورة تقريبية، بفراغاته وملاحظاته الإرجاعية وهوامشه وبما هو مكتوب في أعلاه الخ... ويكمن عيب هذه الطريقة في التدوين - وهي أقصى ما يمكن عمله من وجهة النظر العلمية - في أنها تملأ حيزا أكبر بكثير من الحيز الذي يملأه التدوين المبسط باستعمال العلامات.

وفي الحقيقة فإن هذه المشكلة لا تطرح نفسها بذات الحدة أمام كل الوثائق التكوينية، فهي عسيرة على الحل بالنسبة للمسودات، وبخاصة في حالة المخطوطات الغاصة بالتصحيحات كمخطوطات فلوبير، حيث قد تكون الصفحة مليئة تماما بالشطوب والإضافات. ويسهل حل هذه المشكلة عند تدوين نماذج أخرى من وثائق الكتابة. فإذا أردنا نشر ملفات الأبحاث التوثيقية لعمل أدبي، كدفاتر عمل الكاتب على سبيل المثال، فقد تعترضنا صعوبات كبيرة في فك رموزها وتأريخها. بينما تثير المخطوطات، القليلة الشطوب والخالية بشكل عام من الإضافات المهمة، مشاكل أقل بكثير من تلك التي تثيرها المسودات في محاولة إعادة تشكيل النص. وكذا الأمر بالنسبة إلى معظم «المخططات» و«السيناريوهات» و «الملاحظات التوجيهية» و «التبييضات» الخ.. التي غالبا ما يكتبها المؤلف بعناية ووضوح، لأنها وثائق سيتحتم عليه العودة إليها وقراءتها واضحة لتخدمه في عمله.

تقنيات التحقق العلمي

يمكن بشكل عام، ومهما كان ملف المخطوطات معقدا، القيام بفك رموزه وتصنيفه باستخدام العمليات الأربع السابقة الذكر، ولا نحتاج في ذلك إلا إلى معرفة وثيقة بخط الكاتب وإلى انتباه دائم أثناء دراسة الوثائق. غير أن بعض الملفات قد تحوي عددا من الأوراق التي تثير مشاكل في مسألة تحديد هوية كاتبها أو في تصنيفها وتأريخها يعجز التحقق المباشر عن حلها. ولقد تم تطوير تقنيات خاصة لحلها باستخدام وسائل «العلوم الصحيحة». إذ نجد، كما هي الحال بالنسبة إلى التحقيق البوليسي، أن بعض الدلائل المادية يمكن استخدامها لتزويدنا بالمعلومات الضرورية.

علم الرموز La codicologie :

وهو العلم الذي يدرس الركائز المادية للكتابة من حبر وأقلام وأوراق وعلامات ورقية [14] الخ... فالتركيب الكيميائي للحبر ووجود علامات معينة خاصة في الورق الذي يستعمله الكاتب (حتى القرن العشرين كان الورق يحمل علامة مميزة)، وطبيعة هذا الورق (ثخانته ولونه وقياسه الخ..)، كلها مؤشرات مهمة تسمح بتصنيف وتحديد تاريخ الوثائق المشكوك فيها. فبالعودة

إلى قاعدة من المعطيات فيها تسجيل لجميع المعلومات المتعلقة ببلد منشأ الورق وبتواريخ إنتاج العلامات الورقية المستخدمة في مصانع الورق في القرن التاسع عشر، يمكننا على سبيل المثال استنتاج أن هذا المخطوط أو ذاك، والذي كتب على ورق إيطالي صنع في ميلانو بين الأعوام 1842 و 1865، لا يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة 1842 بل كتب أثناء، أو بعد، رحلة إلى إيطاليا قام بها الكاتب عام 1857... وقد يحتفظ الكاتب عادة بالورق لمدة طويلة قبل استعماله، غير أن العلامة المرسومة على الورق تسمح، في كل الأحوال، بتحديد تاريخ أقصى يمكن، إذا ما جعلناه يتقاطع مع معلومات لدينا عن سيرة الكاتب، أن يبرز كعنصر مهم لدعم بعض الفرضيات المتعلقة بالتسلسل الزمني، وبصورة خاصة في حال الملفات التي تحوي أوراقا كتبت في فترات زمنية متفاوتة جدا.

التحليل البصري: تقنية اللايزر:

وتعتمد هذه التقنية التي وضعها المخبر البصري في المركز الوطني للبحث العلمي C.N.R.S في فرنسا، على استخدام الصورة البصرية. فبتوليف إمكانية حزمة لايزر وطيف خطي hologramme وحاسوب وبعض النماذج الرياضية، أصبح من الممكن الحصول على أجوبة علمية موثوقة تتعلق بالعديد من المشاكل الأساسية التي تعترض التكوينية النصية.

وتسمح هذه الطريقة، بشكل خاص، بالتحقق من وجود أوراق مزيفة وبتحديد ما إذا كتب المخطوط بكامله من قبل ذات الشخص وإذا ما كتب بصورة مستمرة أو متقطعة. وفي حال توافر عدد كاف من النماذج المؤرخة لكتابة ما، أصبح أيضا من الممكن تتبع تطور خط الكاتب خلال حياته، وبالتالي تحديد تاريخ مخطوط ما بصورة آلية (والخطأ لا يتجاوز السنتين). ولقد تم تحليل مخطوطات لكل من هاينه Heine وكلوديل Claudel ونيرفال Nerval، وأغنت نتائج هذا التحليل الضوئي الرقمي فهم النقد الأدبي لأعمالهم وأحيانا عدلت فيه. وتعتمد هذه المعالجة الهجينة على دفع حزمة لايزر عبر الميكروفيلم السلبي لمخطوط ما، فتلتقط آلة تصوير ألكترونية الصورة المنحرفة، وهي تحتوي على معظم الميزات الفردية للكتابة بصورة طيف ضوئي، فيتم ترميزها وتحليلها رقميا.

التحليل المعلوماتي بواسطة الحاسوب :

إن العمليات التي تدخل في تكون العمل الأدبي تبلغ، من حيث الكثرة والتعقيد، درجة قد تعجز عنها المقاربة المباشرة التي لا تستطيع إلا تناول مادة بحث محدودة الحجم. وبالمقابل تسمح الأداة المعلوماتية بدراسة أي مادة بحث مهما كان حجمها. ولقد مكنت الاستفادة من ملاحظات اللسانيات ومناهجها ومفاهيمها .

وأيضا تمثيل العمليات التكوينية بتصالب المحور «التبادلي» (المتغيرات) والمحور «التركيبي» (سلسلات المقاطع التعاقبية) ـ من صنع عدد من البرمجيات تستخدم في إنتاج أول «طبعات آلية editions automatiques» للمخطوطات وأولى «معاجم البدائل dictionnaires de substitution» وتبدو المعالجة المعلوماتية منذ الآن أفضل طريقة لتطوير الأبحاث التي تقوم على موضوعات ذات مادة ضخمة للدراسة، فهي أفضل بكثير من الطبعات التقليدية التي تصدر في كتب (وهي محدودة في حجمها وإمكانياتها المنطقيةكما أنها بالغة الكلفة).

ويمكن أن تتوصل المعلوماتية إلى وضع أسس حسابية حقة في مجال تكون العمل الأدبي. وقد يؤدي إيجاد قواعد واسعة من المعطيات تصلح لمعاينة الكثير من وثائق تكون العمل الأدبي إلى إعادة النظر بشكل كامل في دراسات «الأسلوب» (الحساب المنظم للتحولات) وبنية العمل الأدبي، وذلك في مستقبل قريب.

كما تلوح في الأفق، من غير شك، تطبيقات عديدة في مجال معالجة الكتابة بصورة عامة.

4ـ النقد التكويني :

كيف يدرس تكون العمل الأدبي؟

التصنيف والتأويل : مخاطر الغائية finalisme

إن هذا التنظيم في حقل الدراسات التكوينية ضروري لتصنيف المخطوطات حسب تاريخها ونماذجها. فلكي يتسنى تأويلها بمجملها يجب أن يعاد تشكيل تتابعها على المحور المبين لتكونها بأكبر دقة ممكنة. إذ يعني التصنيف والتدوين ـ للوصول إلى غايتهما المرجوة ـ التوصل إلى رؤية نهائية

لـ «ما قبل النص». وترتكز هذه العملية، بالضرورة، على اعتبار كل مسودة بمنزلة مرحلة من المراحل المؤدية إلى غاية نهائية هي النص. وهذا التمثيل الكشفي ضروري غير أنه لا يكفي لوصف واقع الصراع والتردد والظروف الطارئة وجميع هذه «الاحتمالات» التي غالبا ما تكون بعيدة عن النص لكنها تشكل أيضا، وربما بصورة أساسية، عالم تكون العمل الأدبي. فمن وجهة النظر هذه من الضروري، وبصورة خاصة في مرحلة التأويل، الابتعاد عن كل اختزال غائي والقيام بأقصى دقة ممكنة بحساب دور «الفائض» الإبداعي الذي يمثله - في تكون العمل الأدبي - ما نجده من توجهات أخرى كان بإمكان العمل الأدبي اقتفاء أثرها - أو أنه اتبعها بالفعل أو حاول ذلك - قبل أن ينحصر في الشكل الذي نعرفه. وفي الحقيقة فإن من بين الفوائد الجوهرية لهذا الغوص في ماضي النص إدخال الناقد في عالم متغير حيث لا شيء نهائي، وحيث تخترق الكتابة في كل لحظة إغراءات لا تحصى تختلف غالبا عن الخيارات التي تقود، بعد إزالة الاختلافات والتناقضات، إلى النص النهائي للعمل الأدبي. فمسودة الرواية تحتوي، بسهولة، على ما يقارب ست حبكات مختلفة والمئات من التفصيلات، المتعارضة أحيانا، التي قد يتعرض فيها مصير الشخصيات ومعنى القصة والجو السردي إلى تحولات مدهشة

ويلح جان لوفايان J.Levaillant على ضرورة القيام بقراءة جديدة متحررة تماما من قيود التضمين الغائي، وذلك لحفظ جميع فرص هذا الأدب الموجودة بالقوة :

«لا يخضع تكون القصيدة أو الرواية تماما، على العكس مما هو عليه في مجال الكائنات الحية، لبرنامج مسبق ولا تديره إجرائية وحيدة ولا غائية بسيطة، ولا حتى تطوير منسجم لنموذج. فالضياع والانسياق واللامتوقع كلها أمور يتواتر احتمالها بصورة أكبر من الرغبة في الإيجاز l'économie ومن التطور الخطي ومن المتوقع. فتكون العمل الأدبي ليس تكونا عضويا بل هو بالأحرى يتصل بالتركيب وبمنطق يختلف عن منطق السببية، ويرمي إلى تبني الفراغ وأيضا مفارقة «الطرف الثالث المتضمن» الذي ليس بكائن بل مكونات متعددة (...).

يتعلق عسف المسودة أو فراغها، وأحيانا «اللحظات التي لا حركة فيها»،

بطاقة الرغبة والكتابة، وبالمعاني القادمة غير المتوقعة. و «تأويلها» باعتبارها فحسب نصا هزيلا أو غير متماسك أو غير مكتمل، هو تفريط في إدراك حقيقة المسودة. فالمسودة لا تكون مكتملة ولا غير مكتملة : إنها فضاء آخر. ولا يدخل التفاوت بينها وبين النص في مفهوم التطور ولا في مفهوم الاكتمال : إنه يدخل في مفهوم الآخر المقابل وفي الاختلاف الأساسي بين الكتابة والنص (...).

ويؤدي إلى الطريق الآخر المسدود تنظيم أو مفصلة قراءة المسودة حسب النص «النهائي»، وهو ما يرمي إليه التوهم الغائي لتاريخ الأدب التقليدي. ونحن إذا ما انطلقنا من النتيجة النهائية باستطاعتنا في الحقيقة، ودون كثير من الجهد، العودة نحو البداية وتبرير جميع مراحل التكون الذي يحول الفوضى إلى انسجام : فالمعنى محدد منذ البداية في النص، ونحن نعثر عليه من المسودة. وبذلك يكون المسار حشوا وتحصيل حاصل، كما يكون اعتباطيا، لأنه عند كل مرحلة مزعومة قد تحدث مصادفات أخرى وقد تشق شحنات المعنى طريقها في اتجاهات مختلفة. فإذا ما انتصر اتجاه من بينها وثبت فبسبب دوافع قد تعود إلى شبكة الرموز وإلى الرغبة، سواء بسواء، أو إلى ما يمكننا مؤقتا تسميته بالمصادفة، ولنقل ـ وإن يكن في الأمر بعض المفارقة ـ مصادفة المتطلبات (لأن المتطلبات قد تنتج، بما فيها من مؤثرات مقيدة، أصداء بالغة التنوع لدرجة أنها لا تسهل التكون بل هي تزيد من تعقيده بصورة مفرطة)، وقد تعود أيضا إلى تداعيات تعكس طبقات متوارية، أي شيئا عريقا في القدم أتى من مكان آخر، من ما قبل الذاكرة النصية. إن تكوُّن العمل الأدبي ليس ذا منحى خطي بل هو ذو أبعاد متعددة ومتغيرة. (...) والمسودة لا تحكي التاريخ «الصحيح» للتكون، هذا التاريخ الموجه لتلك الغاية السعيدة : النص. فالمسودة لا تحكي، بل تبدي عنف الصراعات وثمن الخيارات والإنجازات المستحيلة والصعوبات والرقابة والخسارة وبروز القوى، وكل ما يكتبه الكائن بأحمعه وكل ما لا يكتبه. فالمسودة لم تعد تعني الإعداد، بل هي هذا الآخر للنص»[15].

إن هذا النقد الجذري للغائية الذي يدعو إلى إنشاء مقاربة جديدة للظاهرة الأدبية، وبالتالي إلى إعادة تحديد المناهج النقدية، موجود عند معظم المنظرين لتكون العمل الأدبي بصورة تتفاوت في التأكيد. فالبعض ـ

مثل الباحثة في الشعرية ريموند دوبريه ـ جونيت R.Debray-Genette ـ يقترح بعض عناصر الإجابة بالإشارة إلى الدروب التي يمكن أن يسلكها هذا العمل الرامي إلى تكوين المفهوم : كتأسيس «شعرية الكتابة» المتممة لـ «شعرية النص» والتي يمكنها مراعاة الهوية الإشكالية للمسودة وشرح العلاقات الزمنية الغائية الموجودة بين المسودة والنص النهائي للعمل الأدبي. وعلى العكس من ذلك يرى البعض الآخر من النقاد، كمحلل النصوص جان بيلمان ـ نويل J.Bellemin-Noël (وهو من بين أول منظري النقد التكويني وصاحب مفهوم «ما قبل النص)، أن في دراسة ما قبل النص إمكانية لمقاربة لا غائية للعمل الأدبي تنسجم مع المفترضات العلمية للتحليل النفسي.

تكون العمل الأدبي والتحليل النفسي :

تغيب منذ البداية ـ لأسباب تتعلق بافتراضات النقد النفسي ـ مسألة المنهج التي يطرحها تكون العمل الأدبي (كيف نقيم الصلة بين الدينامية المزمنة la dynamique temporalisée للكتابة في المخطوطات وبين البنية الدلالية لنص العمل الأدبي؟). وبما أن اللاوعي هو «لازمني» فإن الزمنية السببية في المسودات وفي تكون العمل الأدبي ليست بأكثر أهمية من زمنية سيرة الكاتب بالذات. ويمكننا، بصورة عامة، عدم أخذ هذا الأمر بعين الاعتبار. فالرغبة تجد دوما فرصتها لتعيد قول الشيء ذاته. وتعتمد وجهة النظر هذه ـ المطابقة للنظرية الفرويدية ـ على نقل كل القدرة على الإنتاج وكل الزمنية إلى هذا الحيز من اللاوعي الذي هو، في آن معا، «لازمني» و «مفرط الزمنية hyper-temporel» إذا شئنا، وذلك لأن كل شيء يبقى فيه محفوظا وجاهزا. ولأن التحليل النفسي، في مفهوم «الكبت» و «الرقابة» و «رد الفعل» الخ...، يجعل من «الزمن» جوهر الإجراءات فهو لا يحتاج إلى البحث عنها في الآثار الموضوعية لتكون العمل الأدبي. ولا تعتبر المسودات والمخطوطات، من هذا المنظور، موضوعا وإنما امتدادا مفيدا لتلك الذات الإشكالية التي هي النص. والصعوبة التي كانت تعترض المحلل النصي textanalyste تكمن في أن النص لا يعطيه سوى فرص محدودة جدا في ممارسة «التداعي الحر للأفكار» الذي يسمح بالتأويل. وقد تشكل المسودات فرصة لإنشاء نقد نفسي قريب من العلاقة التحليلية، وذلك بإعطائها للمفسر

تلك «الكلمة الجديدة» التي يغتني بها تأويل الظواهر اللاواعية. غير أن هذا الموقف النظري يستند، كما نرى، إلى اعتبار ما قبل النص ذاتا حقيقية تعادل «المريض» :

«إن المسألة الأساسية في القراءة التحليلية النفسية هي التالية : حين نقرأ نصا بغاية العثور على ثغراته وعلى التواءات الخطاب (نواقص، سهوات، زيادات، الخ...) التي تعبر عن ضغط تمارسه الرغبة اللاواعية، فإن ما ينقصني (...) هو تداعي أفكار المريض. فمن دونها هناك خطر التوصل إلى «ترجمة» رمزية لا أكثر. فالمحلل لا يفسر حلما، على سبيل المثال، إلا إذا كان الشخص المستلقي على الأريكة يتحدث بكل حرية عما توحي به إليه هذه الكلمة أو هذه الشخصية، أو هذا الديكور أو هذا التفصيل. أما النص فلا يستطيع الإجابة عن أسئلة بكلمات غير الكلمات التي تشكله. فَجُمَلُه محصاة، غير أنه يمكن استجواب نظامها وإمالاتها ومؤثراتها البلاغية بشيء من الصعوبة. ويشعر الناقد بالأسف في كل لحظة لعدم قدرته على التعميم من سلسلة كلامية لأخرى، كما يجد نفسه مضطرا لإحلال تسلسلاته المنطقية محل تلك التي يفتقدها النص (...) وهو تمرين محفوف بالمخاطر لا يمكن معه الجزم بعدم الوقوع في «الاستيهام» بعيدا عن النص إذا ما حاولنا أن نحل محله. ومن حسن الحظ أن هناك ما يخفف من حدة هذا الشك (...)، لكن الباحث لا يرى ما يضاهي قيمة كلمة جديدة تأتي لتضيف نفسها إلى سلسلة كلامية جالبة معها إضاءة إضافية. ولقد تم، بشكل عام، كبت هذه الكلمة، لذلك لا نقع عليها في أي مكان بصورة كاملة ومقروءة وواضحة. وقد يسمح لنا ما قبل النص هنا بالعثور على هذه الكلمة المفقودة. وكما قد يكون الحال بالنسبة إلى إنسان نطق بكلمة ما أو سمع في طفولته أحدا ينطق بها في ظروف مؤلمة لدرجة أنه لم يعد يريد تذكرها، فإن الكاتب قد يشطب صياغة ما ليحل صياغة أخرى مكان تلك الحلقة المفقودة. ولا تترك لعبة التداعيات هذه المرة لهمة وفطنة القارئ (...) فهناك كفيل موثوق، طريق أقصر وأضمن يقود إلى افتراض إشراقي. وقد يكون ذلك اسما أو مشهدا أو تركيبا في جملة أو نعتا مفقودا وأحيانا حرفا ملحا أو مقطعا في كلمة وشيئا دقيقا في صغره يحمل معنى واسعا (...)، والعثور في ما قبل النص على قطع إضافية توضح لوحة اللاوعي المجزأة - والتي

لن تكتمل أبدا ـ لهو أمر مشجع (...) يعد باكتشافات جديدة وفي ذات الوقت يبرر البحث عن طريق جديدة في التعامل مع النصوص[16].

تكون العمل الأدبي والشعرية poétique

لا شك في أن التساؤل حول العلاقات القائمة بين النقد النصي والنقد التكويني قد تم البحث فيه، بصورة ناجحة في السنوات الأخيرة، من قبل علماء السرد والشعريين. ولقد ساهمت أهمية الأبحاث التكوينية النصية حول ملفات عدد من كبار الروائيين (بروست، بلزاك، زولا، الخ..)، ونشر وثائق مهمة في تكون العمل الأدبي تتعلق بأعمال سردية (مسودات، دفاتر عمل أو دفاتر استقصاء، ملفات تمهيدية..) بشكل كبير في تزويد علماء السرد بأدوات مادية للتفكير تتصل بمنهجهم وبغرضهم. و «حالة فلوبير» وحدها كانت بمنزلة «اختبار» للعديد من التجارب النظرية التي نرى اليوم أول نتاجاتها المنهجية. ففي «الدراسات التكوينية» لتحولات القصة تستعمل ريموند دوبريه ـ جونيت مثال فلوبير بالتحديد (وبشكل خاص الحالة المعقدة لقصته «هيروديا‌س Hérodias») لتقديم تعريف يعتمد، في موضوع النقد التكويني، على التمييز بين التكون الخارجي exogenése والتكون الداخلي endogenése : «نرى عند فلوبير، بصورة خاصة، أن القراءة والاختيار وإعادة الكتابة الملحة للوثائق بحثا عن بنى وأساليب خاصة تعطينا مثالا نادرا لما أسميه بالتكون الخارجي. وهذا المصطلح لا يغطي دراسة المصادر فحسب، بل طريقة دخول هذه العناصر التمهيدية الخارجة عن العمل الأدبي (وبخاصة الصادرة عن الكتب) إلى المخطوطات ومدها، بكل ما في الكلمة من معنى، بالمعلومات بشكل أولي (...). إن فلوبير يتجنب متناقضات الرواية التاريخية ـ وثيقة أم تخيل ـ باختياره الجمالي لتخييل الوثائق. إذ تترابط عناصر قصته من صفحة لصفحة، ويتشكل ما يشبه السيمفونية الوثائقية حيث كل تفصيل قد أعيد التفكير فيه وتم تغيير موقعه وأعطي شكلا سرديا. وفلوبير ليس، كما اعتقد فاليري valéry بصورة متسرعة، مفتونا بالعرضي على حساب الجوهري : فكل عنصر من عناصر التكون الخارجي يصبح، بعد تمثل بطيء، عنصرا متميزا من عناصر التكون الداخلي، ونعني بهذا المصطلح انصهار وتداخل وتركيب مكونات الكتابة فقط»[17].

وإننا لنجد هذا التقابل بين التكون الخارجي (انتقاء وتملك المصادر) والتكون الداخلي (إنتاج وتحول حالات الكتابة) في أشكال متقاربة عند معظم منظري النقد التكويني مهما كانت مشاربهم النقدية. ففي النقد الاجتماعي، على سبيل المثال، هناك نفس التمييز، عند هنري ميتران Henri Mitterand، بين «التكوينية السيناريوية» أو ما قبل النصية (التي يضع فيها هذا الناقد خطوط وضع تاريخ تكويني للثقافة)، و «التكوينية المخطوطاتية» أو النصية (انظر لاحقا «تكون العمل الأدبي والتاريخ الثقافي»). غير أن إحدى النقاط الأساسية في تحليل ر. دوبريه ـ جونيت تكمن في التكامل ما بين هذين الأفقين في البحث التكويني. إذ تظهر المخطوطات الصلة المنتجة التي تميز وتضامن هاتين الممارستين للكاتب في آن معا. وعلى التكونين الداخلي والخارجي أيضا أن يتمثلا في الانصهار الضروري للمناهج النقدية التي تعتمد على تكميل نقد النص بنقد الكتابة. بهذه الطريقة يمكن أن توجد شعرية تكوينية :

«ليس للكتابة المكونة لذاتها، من وجهة النظر النقدية، من منشأ وغاية مفروضين عليها. فالكاتب لا يكون كاتبا إلا من خلال كتابته وقراءته لما يكتب. وما أن يقرأ أحد ما أو يقرأ ما يكتب لسواه (وقراءته بالطبع مطلعة دوما على قراءة الآخرين) حتى يبحث عن تنظيم هذه الكتابة في نص. ولهذا السبب فمن وجهة النظر التكوينية، وخلافا لما يقوله بارت Barthes، يبدو من المفيد أن نميز ظواهر الكتابة من ظواهر التنصيص، وأن نعتبر النص كنتاج تاريخي للكتابة التي تم تنظيمها وفق بداية ونهاية، ويمكننا القول وفق غائية ما. وفسحة التصرف تقع بالتحديد بين الكتابة والنص، وعلى المناهج النقدية أن تظهر هذا الأمر لأنها تثبت بذلك قدرتها على التماشي مع هذه اللعبة، أو أن عليها ـ لعيوب ولعجز فيها ـ إعادة استخدام قدراتها (...). ولا تحطم التكوينية مبادئ الشعرية السردية، لكنها تعمل على تحطيم اليقين الذي قد يمنحه النص النهائي أكثر من عملها على توكيده. وهي تنبه لا إلى التنوع فحسب، بل إلى نظام/ نظم التنوع أيضا، وهذا ما يساعد على وجود شعرية تكوينية بشكل خاص. وقد تختلف هذه النظم في حال تناول عمل واحد أو جملة الأعمال الأدبية للكاتب. ومن ناحية أخرى، فإن الباحث في السرد على دراية بعدم قدرته على الاكتفاء

بمجال اختصاصه إذ عليه، في نهاية الأمر، أن يأخذ شعرية الكتابة وشعرية النص بعين الاعتبار سواء بسواء. فإذا افترضنا أن النص يمكن تعريفه على أنه كل ما يبدي قابلية لبناء بنية داخلية تتميز بقدر من المتانة يمكنها من مقاومة البنى السابقة الوجود (من لسانية واجتماعية ونفسية...) فإن الكتابة، وعلى العكس من ذلك، تعرف بانفتاحها وسيولتها ونفوذيتها أمام مختلف القوى الخارجية وميلها إلى الإفراط في النمو أو إلى القصور فيه على حد سواء. فالكتابة تتفادى التكرار المنتج. وهكذا تنشط ـ في العمل المتصل بما قبل النص هذه المرة أي في عمل الناقد ـ شعريتان مختلفتان ومتلازمتان. ويعزو ريشار Richard إلى مهووسي البنية والمتخصصين في التجريد همَّ «تنسيق التضادات الجوهرية coordination des antagonismes essentiels الدؤوب». ويبدو لي، لهذا السبب بالذات، أن فائدة توحد الشعرية والتكوينية تكمن في إنشاء مثل هذا التنسيق دون طمس التضادات»[18].

التكوينية واللسانيات

لعب النقد المتأثر باللسانيات دورا محددا في استعمال مفاهيم خاصة لمعاينة هذه المادة المستعصية على الضبط، أي الكتابة في حالة ولادتها. ولقد استعيرت معظم الأدوات التي هي في حوزة الناقد التكويني لتصنيف المسودات (التماثل على المحور التبادلي والتسلسل على المحور التركيبي) أو لتأويل التحولات الكتابية الدقيقة مباشرة من الترسانة المفهومية للسانيات. وهكذا لعبت علوم اللغة، في ظهور وتطوير النقد التكويني، دورا مشابها لدورها في معظم علوم الإنسان. غير أن رجع هذا الأثر، وهو أمر لم يظهر في الحالات الأخرى، لم يترك اللسانيات تخرج سليمة معافاة بعد دعمها المهم والضروري للنقد التكويني الحديث العهد. فلقد أقر اللسانيون، في مواجهة الدينامية المتوزعة والغامضة للمسودات ومخطوطات التكون، بوجود «أرض مجهولة» تظهر أدواتهم المألوفة حيالها، وفي معظم الأحيان، غير قابلة للتكيف أو عديمة التأثير.

ولم يكن لموضوع النقد التكويني أن يوجد دون أدوات المقاربة اللسانية، غير أنه أصبح اليوم ذا متطلب نظري جديد في مجال علوم اللغة حيث تعجز كل النظم الصورية في التحليل عن أن تطبق بشكل مفيد في المادة

التكوينية. وفي حال تحقيق ذلك فمن الواضح أن اللسانيات ستفتح مجالا غير محدود في البحث سيقودها، في مدى العلوم المفهومية وفي علم الجمال، إلى تحديد أدواتها النظرية بشكل جوهري :

«إن النماذج اللسانية الموجودة غير قادرة على تفسير تكون النص، وعلينا التصدي لمهمة إنشاء نظرية للإنتاج المكتوب أو «نظرية الكتابة» تتمم «نظرية الخطاب». ومن جملة ما تحتاج إليه هذه النظرية وجود مفهوم للكاتب scripteur يختلف عن المتكلم المثالي الذي يتحدث عنه النحو التوليدي، ويختلف أيضا عن المتكلم ـ المخطط الكلي العلم locuteur-stratégeomniscient الذي تتحدث عنه اللسانيات البراغماتية. وعلى هذه النظرية أن تفسر الإنتاج الحقيقي للبلاغات énoncés عوضا عن اللجوء إلى إعادة تشكيل بنى مجردة على غرار نظريات الإبلاغ l'énonclation، وعلى مثل هذه النظرية أن تدمج، أخيرا وبصورة خاصة، خصوصيات فعل الكتابة. وهذا يعني، على سبيل المثال، أنه يجب أن يحل محل مقياس الزمن الذي يدير الإنتاج الشفهي مقياس مزدوج مكاني/ زماني قادر على فهم الحيز الخطي الذي يتموضع فيه المكتوب تدريجيا. بالإضافة إلى ذلك فإن مبدأ الحوارية dialogisme الشفهي يجب الاستعاضة عنه بالتخاطب interlocution حيث يكون المؤلف بالتناوب كاتبا وقارئا. وأخيرا، فالأبجدية لا تكفي كمصدر للمعلومات، ويجب إضافة أي مؤشرات أخرى كعلامات الشطب والإضافة، وموضع الوحدات الكلامية في المكان واختلافات الخط الخ... وحين نضع كل هذه الأمور نصب أعيننا لا يمكن عندها إنكار قيمة النماذج القائمة ولا خلق نموذج من عدم. والقضية هي، بالأحرى، قضية انتقال وتغيير في الميدان شرطهما هو الإبقاء على المبادئ المنهجية للسانيات : أي لا يمكن للتحليل والتأويل أن يتخذا موضوعا لهما إلا ما يصلح التعبير عنه بصورة علاقة، أي كتماثل أو اختلاف.

«وبتكييف هذه المبادئ النظرية مع واقع المخطوطات المعقد يمكننا فتح سبيل جديد وعلمي أمام تحليل الإنتاج المكتوب. وتكمن جدة وقوة هذا السبيل في إحلال الدقة الصياغية التي لا تقبل الجدل محل تقريبية الوصف الحدسية. والأمر يتعلق في الحقيقة، بتنظيم الوقائع التي يمكن ملاحظتها في عدد مكافئ من العمليات المتتالية تظهر وحدها الوجه الدينامي للإنتاج.

وللقيام بذلك فقد تم ضبط مجموعة من العمليات : نذكر على سبيل المثال التمييز بين المتغيرات والثوابت، بين متغير في الكتابة ومتغير في القراءة، بين متغير مرتبط variante liée ومتغير غير مرتبط variante non-liée، بين مقطع مشطوب بشكل نهائي ومقطع مرجأ، بين لبس نحوي وشفافية نصية، بين انقطاع وعدم استكمال. وبفضل هذه المعايير الجديدة تنتهي «أسطورة الإبداع» الغامضة لتحل محلها المعرفة الدقيقة بالعمليات الإدراكية الكلامية والشعرية التي تدير فعل الكتابة»[19].

تكوّن العمل الأدبي والنقد الاجتماعي

بأي شروط وإلى أي مدى يمكن للنقد التكويني أن يسهم في إنشاء تاريخ للسيرورات الثقافية؟ ما المعنى الذي يمكن إعطاؤه للطموح الرامي إلى ضبط أثر المحيط والسيرورات الاجتماعية/ التاريخية تكوينيا في المخطوطات، وإلى طرح فرضية نظرية لما يمكن تسميته بـ «التكوينية الاجتماعية»؟ وبأي نموذج تكويني في البحث يمكن لهذا الإجراء أن يرتبط بصورة طبيعية؟ يرد هنري ميتران H.Mitterand هنا على هذه الأسئلة عن طريق دراسة قدرة التكوينية على أن تصبح، في الحقل الأدبي والنصي، علم آثار العصر الحاضر :

«إننا لنفهم جيدا نزوع النقد التكويني - بعيدا عن المناجاة الفردية - إلى فهم وإدراك ما في أول دفقة قلم في مخطوط ما من أعراض التغير في الفكر والمثل والذوق الجماعي، وما فيه من تباشير التحول في الثقافة المرجعية، وذلك لأن موضوع بحثه يقترب أكثر ما يمكن مما هو قيد التولد ومما ينشأ من فكرة ومن كتابة. وهذا النزوع مبرر ومغامر في آن معا. ويمكن له، بحذر لا حدود له، أن يؤدي إلى ما قد يصبح تكوينية ثقافية متممة لتاريخ الثقافة مثلما تعد التكوينية الأدبية - أو دراسة مظاهر تكون الأعمال الأدبية - متممة لتاريخ الأدب».

«قلنا إن هذا النزوع مبرر لأننا نعلم جيدا أن الخطاب الفردي، وبخاصة في مراحله الأولى التي يتلمس فيها طريقه، تغذيه الصيغ الجاهزة للخطاب الجماعي وملزماته وافتراضاته المسبقة (...)، إذ لا يوجد علم دلالة فطري ولا لغة جديدة، وإنما توجد دوما دلالات موروثة عن الأبوين، عن المعلمين

وعن رفاق الصف والطبقة الاجتماعية. فالسطور الأولى للمخطط أو السيناريو، أي مواد ما قبل النص وما فيها نسبيا من عفوية وحرية إزاء الضغوط وعملية إعادة البناء التي ستفرض نفسها فيما بعد، هي إذن هذا التماس الأكثر مباشرة والأكثر صراحة، على الأغلب، والأكثر فجاجة (قبل تنميقات العمل المكتمل) مع ما يقال في الخطاب الاجتماعي، وأحيانا مع ما يتردد فيه همسا ويبشر بموضوعات جديدة (...). وهو، على عكس ما تقدم، نزوع مغامر لأن إعطاء هذا البعد للتحليل التكويني هو معا توسيع مثير له وخوض في مخاطر كبيرة لأن النصية المرجعية لامتناهية. فأين توضع الحدود؟ وأين نجد الروابط ونقاط الالتقاء الملائمة؟ كيف نمهد baliser فسحة النصية السابقة المعاصرة؟ كيف نقيس وقع الكلام المنفرد على الكلام الجماعي؟ كيف ندجن مفهوم التناص intertexte المغري والفضفاض؟(...). يضع النقد التكويني هنا بعض الحواجز الوقائية، فهو يشترك في علم الآثار بكشفه عن طبقات مادية لتاريخ ما: تاريخ فكرة أو لغة في مادية كلماتها وتشكيلاتها. وهذا ضمان من الشك والهذيان. وإذا ما كان النقد التكويني قد حقق اليوم بعض النجاحات فذلك بسبب التزامه الفقهي المبدئي، ولأننا جميعا أقلعنا عن تلك التعميمات العبقرية الكبيرة والبعيدة الاحتمال والتي لا يمكن، في كل الأحوال، التأكد منها ولا تمويهها (...). وإذا ما قبلنا بوجود نوعين من التكوينية الأدبية على الأقل ـ أي التكوينية السيناريوية، أو ما قبل النصية، التي تدرس جميع الوثائق المكتوبة بخط اليد والتي لعبت دورا في تصور العمل الأدبي وإعداده، والتكوينية المخطوطاتية، أو الكتابية أو النصية، التي تدرس الاختلافات في مخطوط الكتابة ـ فإنه يبدو لي أن الأولى هي التي تقدم أفضل المصادر للتمعن في العلاقة بين النقد التكويني وتاريخ الثقافة. فهنا يمكن محاولة وإدراك وفهم بعض العلاقات المولدة génératives التي توحد، في تزامنية تسبق مباشرة ولادة العمل الأدبي، بين مجموعة الأحداث التاريخية ومجموعة الخطابات وبين إنتاج النص»[20].

خاتمة : مستقبل إشكالية النقد التكويني

خلافا لبقية المناهج النقدية المقدمة في هذا الكتاب فإن عمر النقد

التكويني لا يتجاوز الخمسة عشر عاما، وهو علم شاب يشهد تطورا كبيرا، وعليه مواجهة متطلبات مفهومية. فالمفاهيم التي خرج بها ويستمر بابتداعها للتمكن من موضوعه هي صعبة على الضبط لدرجة أنها تستدعي الاستخدام الكامل للعلاقة الجديدة مع الظاهرة النصية والأدبية. والتساؤل الذي يطرحه النقد التكويني حول «سر الصنعة» وعملية الإبداع ودينامية الكتابة، والذي يفوق تساؤله حول النتيجة النصية، يدفع هذا النقد إلى عدم وضع نفسه في ذات مستوى الخطابات النقدية الأخرى.

وعلى هذا التفاوت أن يؤخذ على محمل الجد. فإذا ما فتح النقد التكويني مجال اكتشافاته لتشمل مجمل الخطابات النقدية بتزويدها مثلا ـ وبصورة طبعات تكوينية ـ بأداة قيمة للتحقق من صحة تأويلاتها بالعودة إلى مخطوطات، فإنه يفعل ذلك على أمل قيام هذه المناهج بمساعدته، في ميادينها المحددة، على الوصول إلى تحديد أفضل لأدواته الاستقصائية الخاصة.

غير أن التكوينية النصية والنقد التكويني لا ينويان الاكتفاء بدور المنهج المساعد، فالمخطوطات تثبت شرعية معظم مناهج نقد النص وتظهر، في آن معا، الضرورة الملحة لإعادة سبك مفاهيم كل منها إذا شاءت بلوغ القدرة على تأويل الظواهر الدينامية والزمنية التي يتميز بها تكون العمل الأدبي. ولقد أظهرت الدراسات التكوينية، التي انكبت خلال السنوات العشر الماضية على عدد من المتون الضخمة، الطابع التأليفي لهذه الظواهر : فأي تحول مهم في مسودة لا يمكن تأويله كنتيجة حصرية لرغبة لا واعية (التحليل النفسي للنص textanalyse) أو كتدوين اجتماعي ـ ثقافي، أو اجتماعي ـ تاريخي (النقد الاجتماعي) أو كنتيجة لإكراهٍ مكوِّن (علم التكون Génologie، الشعرية)، الخ... فكل تحول حاسم يحرك، في وقت واحد، عددا من هذه القوى الموجهة التي يبدو أنها لا تصلح كمصادر للحدث التكويني إلا بقدر ما يعمل تضافرها على إشراكها في هذه المرحلة بالذات من ما قبل النص. فالمنطق الذي يدير هذا التضافر المنتج، والذي لا يستطيع أي خطاب نقدي منفرد تأويله، هو الموضوع الفعلي لدراسة تكون العمل الأدبي.

وهكذا يعرف النقد التكويني نفسه ـ وعلى هامش بقية المناهج ـ على أنه هذه المقاربة التي لا تقترح تقديم تأويل شامل وإنما توضيح السيرورات

الدينامية التي تسعى، في الكتابة، إلى مشاركة والتقاء مختلف المحددات التي تعمل المناهج غير التكوينية على عزلها وتحليل نتائجها النصية بصورة أنظمة دلالية منفصلة.

2 النقد التحليلي ـ النفسي(*)

مارسيل ماريني Marcelle Marini

مقدمة:

يقارب عمر التحليل النفسي المائة عام، وكذلك عمر النقد التحليلي ـ النفسي. وفي الحقيقة فلقد استعان فرويد بالأدب منذ بداياته النظرية الأولى، فهو لم يكف، منذ عام 1897، عن ربط قراءته لـ «أوديب ملكا» لسوفوكل و «هاملت» لشكسبير بتحليل حالات مرضاه وبتحليله الذاتي لنفسه بغية إنشاء واحد من مفاهيمه الأساسية سمي تحديدا «عقدة أوديب». ولقد أضاف فرويد إلى هاتين المأساتين، في عام 1928، رواية لدستويفسكي هي «الإخوة كرامازوف». وسنرى كيف أن تاريخ نظرية التحليل النفسي لا يمكن فصله عن مثل هذه اللقاءات أو العلاقات الطويلة الأمد مع أساطير وحكايات وأعمال أدبية.

ومن هنا فإن رفضنا لحق النقد التحليلي ـ النفسي في الوجود رفض للتحليل النفسي ولاكتشافه الأكثر خصبا : اللاوعي. فالرفض الشامل هو موقف منسجم مع ذاته، أما وقد أقررنا بإسهامات التحليل النفسي فيصبح لزاما علينا القبول بمداخلاته في مجال النقد الأدبي ومجال الفن بصورة أوسع.

ويظهر لنا أيضا هذا المثال في الممارسة الفرويدية تجاه النصوص الأدبية صعوبة اعتناق مخطط مبسط لتحليل نفسي تطبيقي :

ـ فمن جهة هناك التحليل النفسي كعلم نشأ حصرا في حقله الخاص، حقل الأمراض الذهنية (عُصاب، ذهان، انحراف، الخ..) وذلك في علاقته المحددة بالممارسةالسريرية.

ـ ومن جهة أخرى، هناك نقد مكرس في مرحلة تالية لتطبيق مكتسبات هذا العلم في مجال غريب عنه هو مجال الإنتاجات الثقافية.

وفي الواقع فإننا نجد، إذا ما قرأنا كتابات فرويد الأولى، أن الممارسة التحليلية هي في جوهرها اختبار مبتكر للكلام وللخطاب. فلقد كان الأدب (الشفهي أو المكتوب) ـ وقبل التحليل النفسي بكثير ـ ممارسة لغوية قادرة على ابتداع حيز مميز على هامش المتطلبات الاعتيادية للتواصل. ولهذا السبب سنقابل بإيجاز، في بداية دراستنا، بين هذين الشكلين للتداخل الذاتي اللذين يعتمدان، معا، على عمل اللغة والتخييل. وسنقوم بشكل خاص بدراسة ما أدى، تاريخيا، في منهج التحليل النفسي إلى قلب مفهومي اللغة والتخييل. وفي الواقع فإنه بدءا من هذه النقطة يصلح، في نظرنا، التساؤل حول إسهامات التحليل النفسي في النقد الأدبي، ولا يتم ذلك باتخاذ نظريته كمجموعة من الحلول الشارحة (ارتكاب المحارم، الخصاء، النرجسية، الأم الذكرية، اسم الأب، الفموية أو الشرجية، عضو الذكر، الخ...) التي ننهل من معينها حسب ما نشاء.

لقد أعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز الحقل الطبي المحض، ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والصيرورة الإنسانيتين. كما غير التحليل النفسي للأدب المشهد النقدي، لكن تبقى هناك بعض الأسئلة المهمة : ما المكان الذي يشغله هذا النقد في مجال الفكر الثقافي؟ ما هي نتائجه؟ ماذا يغير في قراءتنا للنصوص ذاتها وفي كيفية رؤيتنا لماهية الممارسة الفنية؟ وإننا لنأمل، للإجابة عن هذه الأسئلة، التوصل إلى تقديم النقد التحليلي ـ النفسي بتعقيده وتنظيمه، وهو أمر صعب المنال حتى أننا لنعتقد أنه من الأفضل التحدث عن النقد التحليلي ـ النفسي بصيغة الجمع لا المفرد.

ما هي الصورة التي يقدمها هذا النقد اليوم؟ قد يقع المرء، في محاضرة

أو مقال أو في كتاب، على اكتشاف حقيقي. لكن كيف نكون فكرة دقيقة حول مجمل هذا الحقل النقدي؟ إن أي ثبت بالمراجع ليعجز عن تغطية كل ما نشر في هذا المجال. فما هي إذن، أمام هذا الحشد، نقاط الاستدلال الممكنة؟

يستعيد جيلبير لاسكو Gilbert Lascault بهذا الشأن، وبشيء من الدعابة لا يخلو من الصحة، صورة برج بابل :

«هو بناء مفرط وعبثي يجمع أجزاء قيد البناء وخرائب وأجزاء لا تزال سالمة. إنه التجلي الحجري لاختلاط الألسن»[1].

إن ما يقصده هنا هو هذا الافتتان السهل الذي دفع بالمحللين نحو الأعمال الأدبية بحثا عن توضيحات لطروحاتهم، أو دفع بنقاد الأدب نحو التحليل النفسي بحثا عن معرفة جاهزة تأويلية تعطي «حقيقة النص». وهو يقترح في مواجهة هذه «الوصفات الرتيبة» ـ وكمعيار أول لنقد تحليلي حق ـ القيام بقراءة صحيحة وأصيلة ينشط فيها عمل اللاوعي، الذي يوقظه النص في نفس القارئ، وعمل التأويل. إنها القراءة التي لا تحكم مسبقا على ما ستقع عليه. تحثنا وجهة النظر هذه على جعل مسائل المنهج أول نقطة في عرضنا. ومع ذلك لا يكفي تصنيف مختلف المقاربات النقدية، لأن التباين يطغى عليها :

ـ فهناك الاختلاف في نظريات التحليل النفسي حسب المدارس التي تنتمي إليها (من فرويدية ويونغية وكلاينية ولاكانية، الخ...)، وهناك أيضا صعوبة ربط مختلف مفاهيم التحليل النفسي الفرويدية التي ظهرت خلال البحث. فهل يمكننا القول عن التحليل النفسي ما قاله شارل مورون Charles Mauron عن نقده النفسي psychocritique بأنه «ورشة واسعة»؟

ـ وهناك تنوع في الغايات المقترحة : ولقد دفعت أهمية هذه المسألة جان بيلمان ـ نويل إلى التركيز عليها في كتابه «التحليل النفسي والأدب Psychanalyse et littérature»[2] لدراستها بطريقة ملائمة. والاطلاع على هذا الكتاب الموثق والرصين أمر لا غنى عنه.

ـ كما أن هناك التنوع اللامحدود في مادة البحث. فهي تشمل كل نص أدبي من أي عصر ومكان وأيا كان نوعه. ويعتبر هذا الموقف مشروعا في حال إقرارنا بفعالية اللاوعي في كل إنتاج ثقافي. لكن هل ينشط اللاوعي

بالطريقة ذاتها عبر مختلف العصور والثقافات وطرائق التفكير والتخيل والكتابة؟ تقتضي الإجابة بالنفي عن هذا السؤال تكيف كل قارئ مع موضوعه وتغيره من خلال علاقته معه. وعلى النقد الأدبي التحليلي النفسي تعديل أو إغناء بعض مفاهيم التحليل النفسي بفضل النصوص التي يحاول الكشف عنها.

لا يتسم التنوع إذن حصرا بالسمات السلبية للتنافر، وهو لا يعني ممارسة «أي شيء بشكل عشوائي» : فهو أيضا ضمان ما تتميز به الحياة الفكرية من قدرة على الابتكار. ألا يكمن أكبر خطر محدق بكل نقد أدبي في إعادة إنتاج خطاب ـ نموذج بصورة آلية؟

سنحاول، وبصورة ملموسة قدر الإمكان، تقديم مختلف الاتجاهات النقدية. فبعد قضايا المنهج (1) ومعاينة مواقف المحللين النفسيين المتنوعة أمام الأدبي (2 و 3) سننتقل إلى تلك اللحظة التاريخية التي استقل فيها النقد الأدبي التحليلي النفسي، مع أعمال شارل مورون، ونمنحها الأهمية التي تستحق(4). وسنخصص أخيرا حيزا للأبحاث الحديثة التي أدت إلى تعددية حقل القراءة عن طريق القيام بمواجهة التحليل النفسي مع الفلسفة والعلوم الإنسانية ونظريات النص (5).

1 ـ أسس المنهج

لم يكن للتحليل النفسي أن يوجد من دون وضع منهج تجريبي دقيق، لولاه لكان لدنيا نظرية إضافية في الأمراض العقلية والنفسية أو في الفلسفة. وتكمن مشكلتنا هنا في معرفة ما إذا كان هذا المنهج صالحا للتطبيق المفيد في مجال آخر هو مجال القراءة، وبأي شروط. وللبت في الأمر لابد أولا، بالطبع، من معرفة مبادئ الممارسة التحليلية النفسية. وهذا ما نقترحه على نحو مختصر هنا.

«القاعدة الأساسية» : بين الأريكة والمقعد

بدأ فرويد منذ عام 1892 ـ وقد قادته إلى ذلك مريضاته المصابات بالهستيريا ـ بالتخلي عن التنويم المغناطيسي أو الاستجواب الملح اللذين يركزان على العامل المقدر بأنه مسبب للمرض، واتجه إلى ترك حرية أكبر

في الكلام لمرضاه. ويعتمد «الاستشفاء بالكلام»، كما أطلقت عليه إحدى المريضات، على تلك الرغبة في «قول ما لديها لتقوله» دون تدخل مكره أو في غير موضعه من قبل المعالج. ولقد ثبت فرويد هذه التجارب ـ التي اكتشف فيها الفعالية الطبية لخطاب يبدو في ظاهره دون أي تنظيم ـ في كتابه «دراسات حول الهستيريا Etudes sur l'hystérie». وأعطت، بعد أن منهجها فرويد، تلك القاعدة الأساسية التي تنظم الحالة التحليلية للمريض بين الأريكة والمقعد.

إنها من جهة المريض قاعدة التداعي الحر للأفكار:

تركيز انتباهنا على التداعيات «اللاإرادية»، «أن أقول دون تبني موقف مسبق، ودون نقد، الأفكار التي تحضرني» (الحلم وتأويله Le rêve et son interprétation). يُسَهِّل تعليق كل حكم أخلاقي أو عقلاني ـ عند المريض ومع توالي الكلمات ـ حضور صور ومشاعر وذكريات لم تكن متوقعة، فتقلب ما كان يعتقده من معرفة بذاته وبالآخرين وبعلاقته معهم.

إنها من جهة المحلل قاعدة الانتباه العائم:

وعليه بالذات عدم منح امتياز مسبق لأي عنصر من عناصر خطاب المريض، الاستماع «دون إحلال رقابته الخاصة محل خيار تخلى عنه المريض» (في تقنية التحليل النفسي De la technique psychanalytique) ووضع هذه المسلمات النظرية بين قوسين قدر المستطاع. وعليه أخيرا أن يكون شديد الانتباه للحظة وشكل تأويلاته.

التحليل النفسي هو إذن تجربة مسرحها اللغة حصرا:

«التكلم، والتكلم فقط»، تلك هي القاعدة. ويوضح لاكان Lacan في مؤلفه «كتابات Ecrits» : «ليس لهذه القاعدة سوى وسيط : كلام المريض». غير أن هذا الكلام ـ وهو غالبا وليد حدث جرى في اليوم السابق أو هو وليد حلم أو عبارة هجاسية ـ يحرض ويوجه دفقا من الصور (التصورات) والأحاسيس والعواطف والذكريات والأفكار ستخضع بدورها للتحليل.

والحالة التحليلية هي بصورة أساسية حالة بين ـ ذاتية وإن لم ير المريض

المحلل، وإن صمت المحلل : «لا يوجد كلام من دون إجابة ـ وإن قوبل هذا الكلام بالصمت ـ ما دام يلقى مستمعا (...)، وهنا يكمن جوهر وظيفة المحلل أثناء التحليل» (لاكان، «كتابات»). فالمحلل هو صورة مزدوجة لآخر: فهو أولا ذلك الذي نتكلم في حضرته، أي الشاهد على ما يقال، والضامن لإمكان معرفة الذات كذات لهذا الكلام الغريب عنا والذي يفلت من سيطرة الذات الواعية. وهو في ذات الوقت، الآخر الذي نتوجه إليه في كلامنا، وربما من الأفضل أن نقول «الآخرون» أو «الأخريات»، القريبون أو البعيدون، الحقيقيون أو الوهميون، بما فيهم ذواتنا نحن الأخرى، وكل هؤلاء الآخرين الذين يسكنوننا ويحققهم actualiser وجود المحلل فحسب. لا يوجد حينئذ سوى حيز واحد للإسقاطات يحتمل ما يدعى بحق بالنقلة أو التحويل transfert. وينتهي التحليل عندما تعثر كل هذه الأشباح على مكانها الصحيح في حكايتنا، وعندما نستطيع التحدث إلى المحلل كشخص مفرد أخيرا.

ولا يمكن فهم هذه العلاقة التي لا سابق لها إلا إذا افترضنا وجود حقل نفسي مشترك، في صميم وعلى هامش التواصل الواعي معا : إنه اللاوعي. وهذه العلاقة تجريبية من حيث إنها تيسر ظهور عمليات لا واعية في الكلام parole أو الخطاب discours.

اللاوعي

لقد غيرت الممارسة التحليلة جذريا مفهوم اللاوعي : فهو لم يعد الوجه الآخر السلبي البسيط للوعي الذي يلخص الحياة النفسية. ويمكننا إذن القول بأن اللاوعي هو المفهوم المؤسس للتحليل النفسي وإسهامه الأكبر في الفكر المعاصر. ويسلط فرويد، في موقعيته topique الأولى (وهي تصور مكاني للنفس تتوزع فيه هنا على ثلاثة أنظمة : اللاوعي / ما قبل الوعي/ الوعي)، يسلط الضوء على المنطق الآخر الذي تشكله العمليات اللاواعية. وهو يدرس الدينامية اللاواعية المرتبطة بالرغبة وبالكبت، ويحل رموز اللاوعي في الإنتاجات النفسية.

ولا شيء يضاهي قراءة كتابات فرويد الأولى للتخلص من الأفكار المختزلة التي تبثها ثقافتنا الحالية عن التحليل النفسي : «علم النفس المرضي للحياة اليومية La psychopathologie de la vie quotidienne»، «تأويل الأحلام

«L'intérpretation des rêves»، «النكتة وعلاقتها باللاوعي Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient».

منطق آخر:

إليكم ما اكتشفه فرويد من خلال تحليله المنظم، «ذلك الدرب الملكي الذي يقود إلى اللاوعي»، فهو يؤكد من مقارنة «المحتوى الظاهر contenu manifeste» للحلم (قصتنا عنه) و «محتواه الكامن contenu latent» ـ الذي حصل عليه بفضل تحليل التداعيات ـ على «العمل النفسي» الذي ينتج الحلم. ولا يسود مبدأ عدم التناقض هنا ـ فهو مبدأ المنطق الواعي ـ كما لا يوجد لا معنى، بل هناك دوما انزلاق وتحول للمعنى بحسب أواليات mécanismes خاصة محددة بصورة تربوية في كتاب «الحلم وتأويله Le rêve et son interprétation»، وهي :

ـ التكثيف la condensation:

يمثل عنصر وحيد في الحلم عدة سلاسل متداعية مرتبطة بالمحتوى الكامن، وقد يكون هذا العنصر شخصا أو صورة أو كلمة، كما يكون حتما مضاعفا أو مشدد التحديد surdeterminé، كما في حلم دراسة علم النبات (في كتاب «تأويل الأحلام») : «إن كلمة علم النبات la botanique عقدة حقيقية يجتمع فيها عدد من الأفكار المتداعية». وقد نرى في الحلم شخصا معروفا (مثل إيرما في حلم الحقنة المعطاة لها)، غير أن التحليل يظهر أن هذا الشخص يمثل حشدا من الأشخاص يتصلون بتاريخ الحالم وبالحالم (فرويد) ذاته. وقد نرى في الحلم شخصا نعرفه لكنه يظهر فيه بهيئة غريبة : والسبب في ذلك يعود إلى أن الشخص قد تم تشكيل هيئته بجمع ملامح تنتمي إلى عدد من الأشخاص الحقيقيين. ومن هنا يجب إذن، في كل مرة وبفضل التداعيات، الكشف عن النقطة المشتركة المجهولة التي تعطي لهذا التكثيف معناه.

ـ الإزاحة le déplacement:

هي تصور لا معنى له في الظاهر، غير أنه يحمل كثافة بصرية وشحنة

عاطفية مدهشتين يتلقاهما هذا التصور من تصور آخر يرتبط به بسلسلة تداع. فالعاطفة l'affect قد انفصلت عن التصور الأصلي المبرر لها وانزاحت إلى تصور آخر لا علاقة لها به، وهذا ما يجعلها تظهر بتلك الصورة غير المفهومة. «يتركز الحلم في مكان مغاير وينتظم محتواه حول عناصر مغايرة لأفكار الحلم». وهكذا يصرح فرويد ـ بشأن حلمه المتركز حول علم النبات ـ بأنه لم يكن في حياته مهتما بهذا العلم، إذ تقود التداعيات إلى منافسات تدور حول الطموح وإلى ذكريات طفولية ذات طابع غرامي، فتأخذ إحدى التفصيلات أهمية مبالغا فيها لا يستطيع سوى التحليل إعانتنا على فهمها.

إن ما تعلمنا إياه الإزاحة هو أنه عند مستوى العمليات الأولية (اللاواعية) لا تكون العواطف والتصورات مترابطة بصورة نهائية : فالعاطفة هي «دوما على حق» غير أنها تنزلق من تصور لآخر. ومن هنا، فالإزاحة إذن موجودة دوما في عمليات تشكيل الحلم الأخرى، وبخاصة في التكثيف. ولنستعن بمثال بليغ نقتبسه عن فرويد : يقرأ فرويد مقالا لأحد زملائه يطري فيه بصورة (يراها فرويد) مفخمة أحد الاكتشافات الفيزيولوجية ويبالغ في تقديرها. في الليلة التالية يحلم فرويد بتلك الجملة : «إنه أسلوب نوريكدال NOREKDAL». وإليكم ما يقوله عن هذه الكلمة الغريبة:

« لقد عانيت الكثير في فهم هذه الكلمة التي قمت بتركيبها، ومن الواضح أنها كانت محاكاة ساخرة لكلمتي هائل COLOSSAL وهرمي PYRAMIDAL، غير أني لم أكن أعرف من أين أتت. ثم وجدت أخيرا في هذه الكلمة الفظيعة اسمين هما نورا NORA وإكدال EKDAL وهما ذكرى من مسرحيتين معروفتين لـ إبسن Ibsen. وكنت قد قرأت في إحدى الصحف مقالا حول إبسن كتبه المؤلف ذاته الذي كنت أنتقده في حلمي» (تأويل الأحلام).

«العاطفة على حق»، فهي تعبر عن العدوانية، غير أنها انزاحت من الزميل إلى إبسن، من الأطروحة في الفيزيولوجيا إلى المسرح ثم تكثفت في كلمة غامضة. ويمكن لتحليل الأمنيات اللاواعية أن يبدأ عندئذ.

ـ قابلية التصوير la figurabilité:

تتحول الأفكار اللاواعية إلى صور، لأن الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحالم كمشهد حالي. فالأفكار الأكثر تجريدية تمر إذن ببدائل مصورة،

وعندما يحلل فرويد «إجراءات التصور في الحلم» فهو يستعين دوما بتقنيات فن الرسم. وهكذا نجد أن الروابط المنطقية قد تم حذفها أو استبدالها بصور متتابعة، بتحول صورة إلى أخرى، بكثافة ضوئية أو بتصور مكبر وبتنظيم المشاهد المختلفة، الخ... أما الجمل والكلمات «فتعامل كأشياء» أي كعناصر دالة في تركيبة الحلم الخاصة لم يتم استخدامها في المعنى الذي تحمله في اللغة. وهكذا فليس مصادفة أن يتحدث فرويد عن «هيروغليفيات» أو «تلاعب بالحروف». وقد يبدو قانون الحلم هذا بعيدا عن الخطاب الأدبي، ومع ذلك فباستطاعته إعانتنا على فهم بعض التقنيات المسرحية وخصوصيات التركيب السردي وأهمية الوصف الروائي وإنشاء الاستعارة، الخ... وهو، بشكل خاص، لا يجعل من الكتابة عملا لغويا صرفا (شكلانيا)، بل عملا للخيال بواسطة اللغة وللغة بواسطة الخيال، شريطة عدم الخلط بين التصور والنسخ البسيط للواقع.

ـ الإرصان الثانوي L’élaboration secondaire[3] :

ترجع هذه العملية الأخيرة في عمل الحلم إلى تدخل ما قبل الوعي، الذي ينقح الحلم في اللحظة الأخيرة ليعطيه «واجهة» أكثر تماسكا أو قبولا. وتحدث هذه العملية مرة أخرى عند سرد الحلم. وغالبا ما تستعمل سيناريوهات جاهزة مقتبسة من القراءات أو من أحلام اليقظة (وهي تخضع أكثر للسيطرة)، أو من الأنماط الجاهزة للخيال الجمعي. والأمثلة التي يقدمها فرويد تشمل سيناريوهات الاعتقال والزواج ووجبة العيد وكعكة الملك والملكة، الخ... وسرعان ما نفكر في تلك النماذج الخيالية التي تشكلت في أنفسنا منذ الطفولة، والتي نقع عليها من جديد، وهي تعمل في أكثر الإنتاجات الثقافية إعدادا. غير أن فرويد يزيح التركيز على العلاقات بين هذه السيناريوهات الجاهزة والإنتاج الفريد للحلم : فهو لا يقابل بينهما بل يجعل منهما تارة قناعا أو غطاء للإنتاج اللاواعي الذي يجب فك رموزه، وتارة أخرى عملية الترميز ذاتها لتلك الأفكار اللاواعية التي يمكن قراءتها من خلالها. وهكذا ترتسم، ضمنيا، طريقتان مختلفتان في النظر إلى الأعمال الأدبية : فمن جهة، هناك غلالة جمالية أو عقلانية تحجب الحقيقة العارية للاوعي.

ـ ومن جهة أخرى، هناك النص الظاهر ـ مثل المحتوى الظاهر للحلم ـ وتربطه علاقات متينة في الترميز بـ «المحتوى الكامن» الذي ينتمي إلى اللاوعي. وسيبقى هذان التصوران للإنتاج الأدبي في تنافس دائم.

ويمضي فرويد أبعد من ذلك فيشير إلى أن عمل الحلم يستخدم غالبا، ومنذ البداية، هذه السيناريوهات الجاهزة : فإما أن يتم تنظيم اللاوعي جزئيا من قبلها أو أنه، على الأقل، لا يصلنا إلا بصورة هذه الأشكال البسيطة الجماعية، وإما أن يكون الإرصان الثانوي «يمارس دفعة واحدة (...) أثرا استقرائيا inductive وانتقائيا في عمق أفكار الحلم». وهذا يعني أن المتتالية : «لا وعي/ ما قبل الوعي/ وعي» هي متتالية منطقية ضرورية للفهم العلمي أكثر منها متتالية زمنية. وتدخل كل هذه الأواليات mécanismes اللعبة في الوقت ذاته فلا يعود اللاوعي مزيجا معقدا أو مخزنا عشوائيا، وإنما يصبح نشاطا للنفس الإنسانية حاضرا دوما ـ بصورة نزاعية ـ في الحياة اليومية والتخيلية والإبداعية.

وفي خاتمة المطاف «لا يعيد الحلم سوى صورة مشوهة للرغبة الموجودة في اللاوعي»: لماذا؟

الرغبة والكبت :

يقترح فرويد نظرية دينامية للاوعي لأنه يجعل من الحلم «تفريغا نفسيا لرغبة في حالة الكبت»، غير أنه «تحقيقها المقنع». فالرغبة اللاواعية التي تبحث عن إرضائها تصطدم برقابة الوعي، وجزئيا أيضا بما قبل الوعي. وهكذا فإن كل نتاج نفسي هو حل وسط بين قوة الرغبة والقدرة الكابتة للوعي. ومن هنا نفهم مدى أهمية فكرة «الصراع النفسي» الأساسية : الصراع بين الرغبة والمحظور، بين الرغبة اللاواعية والرغبة الواعية، وبين الرغبات اللاواعية ذاتها (جنسية وعدوانية على سبيل المثال). ويستمر هذا الصراع في التداعيات : إذ غالبا ما يلاحظ فرويد إلى أي مدى تظهر الأفكار الكامنة غريبة على الذات، مؤلمة ولا يمكن التصريح بها، مما يستدعي مقاومة كبيرة لها. ويحدد فرويد في كتابه «ما وراء علم النفس La Métapsychologie» هذه العملية : «إن حركة الرغبة تشكل في جوهرها مطالبة نزوية pulsionnelle لاواعية تتحول، في ما قبل الوعي، إلى رغبة حلم (هوامات

fantasmes تحقق الرغبة). فتحت ضغط النزوات الجنسية أو العدوانية يتم تجنيد مجموعة من المشاهد الطفولية والذكريات القريبة بأنواعها والتصورات والرموز الثقافية فتنتظم منذئذ عند مستوى ما قبل الوعي. وقد يحدث، على العكس، أن يوقظ حدث ما من الحياة اليومية، أو كلام مسموع أو قراءة ما، النزوات اللاواعية التي تنتهز تلك الفرصة «لتفرغ» نفسها مسببة هذا التكوين النفسي أو ذاك. وبالتالي فليست هناك إنتاجات مباشرة للاوعي، كما ليست هناك قراءة مباشرة للاوعي ولا نظام آلي للترجمة، وهو أمر ينساه الكثير من نقاد الأدب.

إن ذات العمليات وذات الصراعات بالنسبة إلى فرويد تكون فاعلة في جميع التكوينات النفسية : في الحلم وزلة اللسان والهفوة والعرض symptôme والإبداعات الأدبية، الخ...، حتى إن كانت هذه الإنتاجات غير متطابقة طبعا. لكن هناك بنية مشتركة بينها هي الهوام : وهو «سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه، وهو يصور، بطريقة تتفاوت في درجة تحويرها بفعل العمليات الدفاعية، تحقيق رغبة ما، وتكون هذه الرغبة لاواعية في نهاية المطاف» (Laplanche et Pontalis “Vocabulaire de la psychanalyse) مفردات التحليل النفسي» لـ لابلانش وبونتاليس).[4] ولقد سبق أن ذكرنا مرارا سيناريوهات منظمة للرغبة، غير أن المفهوم بحد ذاته عملي في القراءة الأدبية لدرجة أننا سنعود إليه عبر دراستنا.

التأويل :

«يمكننا أن نميز التحليل النفسي بالتأويل، أي بتوضيح المعنى الكامن لمادة ما»، «يظهر التأويل اشتراطات الصراع الدفاعي ويستهدف، في نهاية المطاف الرغبة التي تتوضح في كل إنتاج للاوعي» (المصدر السابق).

ونحن لن نتطرق هنا إلى المسائل التقنية للتأويل أثناء الاستشفاء حيث يلعب هذا التأويل دورا ديناميا، ولكننا سنؤكد على النقاط التي نراها مهمة:

ـ بالنسبة إلى المحلل : كل خطاب هو لغز لما تترابط فيه من عمليات ومعان لا واعية وواعية. يمكننا مقارنة التحليل النفسي بعمل التحري : جمع الدلائل المجهولة، الخفية أو المهملة، ثم تصنيفها وربطها ببعضها

البعض وبدلائل أكثر بدهية، وفي النهاية تنظيمها لإيجاد حل مقنع وفعال معا.

وفي الحالتين قد يشكل أي شيء دليلا : حركة ما، كلمة، نبرة صوت، التطابقات والاختلافات بين مختلف الروايات لحدث واحد، السهو، الاستطرادات، الإنكار الذي هو بمنزلة اعتراف، الخ.. وفي الحالتين نعمد إلى إعادة بناء القصة، ونستهدف في الحالتين حقيقة ما يبقى وضعها صعب التحديد.

ـ نلاحظ أيضا أن الحل يهيج رغبتنا في المعرفة عوضا عن شفاء غليلها فننهمك بدورنا في التأويل مستعينين ببعض العناصر المعلقة، مما يسمح لنا بتعديل تأويل الآخر : قبل أن تبرز هذه الظاهرة في النقد الأدبي كانت واضحة في نصوص التحليل النفسي، حيث يمكن العثور على عشرات التأويلات للحالة ذاتها. وأخيرا فإننا نعدل باستمرار تأويلاتنا الخاصة، لأنه ليس من تأويل يمكنه استنفاد جميع احتمالات معنى كلام ما أو حدث معيش أو تخيل، وكلها أمور ملموسة.

ـ في مقال له بمجلة Débat (حوار) يضع كارلو غينسبرغ Carlo Ginzburg التحليل النفسي بين أنظمة المعرفة «السيميائية»، المبنية على تأويل «الأدلة signes» و «القرائن indices» أو «الآثار traces»، مع الطب السريري والتاريخ والتحقيق البوليسي و.. تفسير النصوص L'exégèse des textes. وتجعل هذه الطريقة في المعرفة من موضوعاتها موضوعات ذات خصوصية متميزة وتنظر دوما في ما فيها من تفرد : فالأمر يتعلق إذن، وعلى العكس من العلم الكمي، «بمعرفة غير مباشرة، قرائنية وظنية» («علامات، آثار، تتبع آثار»). وليس في هذا الحكم أي انتقاص أو تحقير. ويشير غينسبرغ إلى «المعضلة المؤسفة» التي تعاني منها العلوم الإنسانية : «إما اعتناق موقف علمي ضعيف للوصول إلى نتائج مهمة، وإما اعتناق موقف علمي قوي للوصول إلى نتائج قليلة الأهمية».

يتردد المحللون النفسيون أمام هذين الموقفين. ومن ناحيتنا فلقد اخترنا عرض الفرضيات والمفهومات العلمية التي تجعل من هذا العلم تقنية ونظرية جديدتين في التأويل. ويمكننا أن نجد قواعد ونظريات مشتركة، لكن يبقى من المستحيل إقصاء نصيب المؤول..

القراءة التحليلية ـ النفسية

النقد التحليلي. النفسي هو نقد تأويلي:

التحليل النفسي = تحليل النفس la psyché، كقولنا : تحليل النص. وسنرى ظهور مصطلحات جديدة تحدد خصوصية هذا الإجراء مثل : «نقد نفسي psychocritique»، «تحليل نفسي سيميائي sémanalyse»، «تحليل نفسي نصي textanalyse»، «قراءة نفسية psycholecture»، الخ..

الصورة في البساط L'image dans le tapis : ينسخ الكاتب في نصه، مثله مثل الحرفي، صورة مرئية يريدها، غير أن التركيب يرسم أيضا صورة غير مرئية ولاإرادية، صورة مخفية داخل تلاقي الخيوط هي سر العمل الأدبي (بالنسبة إلى المؤلف وقرائه). إن هذه الصورة هي بمنزلة فخ للتأويل، لأنها موجودة في كل مكان وفي لامكان : إذ يوجد في الحقيقة العديد من الصور الممكنة، والنص المكتمل ظاهريا يكون عند القراءة موضع تحولات لانهائية. كما تخطر ببالنا اللوحات التي تعتمد خداع البصر والتي تعتبر أفخاخا حقيقية للنظر. كل هذه الأشياء تحرض على التخيل والكلام، وعلى نشاط القارئ أو المشاهد.

النقد التحليلي ـ النفسي هو ممارسة محددة للتأويل:

وهو بذلك نقد جزئي، ويجب قبول محدوديته أمام بقية أشكال النقد، كما عليه أن يشير، في كل مرة، إلى خياراته ومنهجه وإلى ما يستهدفه. وبهذه الطريقة يمكننا الابتعاد عن صورة برج بابل!

النقد التحليلي analytique هو ممارسة محولة transformatrice:

غير أن التحول mutation لا يتعلق «ببنية المؤلف أو ببنية عمله الأدبي، بل ببنية العمل الأدبي المقروء». و «الناقد يجد نفسه محصورا بين صاحب الخطاب المؤول ومتلقي التأويل» («العمل المقروء (Smirnoff, L'oeuvre lue، أي بين الكاتب وقارئ العمل النقدي. ومن هنا نرى مدى اختلاف هذه الحالة عن الحالة التي تنشأ بين الأريكة والمقعد.

ولقد لاحظنا جيدا الاختلافات بين مشهد الاستشفاء ومشهد القراءة:

الكلام على حدة / الكتابة للعامة، الكلام المفكك / الكتابة المعدة والمدبرة، التجاور الجسدي / البعد distance بما فيه البعد التاريخي، الحضور / غياب التداعيات الحرة لتأسيس واختبار التأويلات. نضيف إلى ذلك أن ما يطلبه المؤلف من قارئه التخيلي أو الحقيقي ليس ما يطلبه المحلل analysantاص من محلله النفسي، وأن ترقب القارئ ليس ترقب المحلل النفسي. وأخيرا، إذا ما صح قول لاكان Lacan عن المحللين النفسيين بأنهم «الأطباء المتمرسون بالرموز» فماذا نقول عن الكُتّاب؟

كلما انتبهنا إلى خصوصية النص الأدبي وخصوصية إنتاجه وأصالة العلاقة المابين ـ ذاتية التي تتعقد حوله، تساءلنا عن طريقة تكييف المنهج المرتبط بالحالة التحليلية حصرا مع حالة القراءة.

2 ـ استدعاء التحليل النفسي للأدب

لعبت بعض النصوص الأدبية دور الوسيط بين العيادة والتنظير بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها، ولتعميم الاكتشافات المميزة المحددة بالحقل الطبي. ويعتبر اكتشاف «عقدة أوديب» والتنظير لها المثال الأكثر سطوعا عند فرويد. وسنرى كيف قام لاكان بتنظير وظيفة «الرسالة» في اللاوعي انطلاقا من قصة إدغار آلن بو E.A.Poë «الرسالة المسروقة» (La lettre volée).

ويمكن أن تستخدم النصوص الأدبية أيضا كأقطاب إرجاعية للتحقق بصورة أوضح من جانب محدد من المذهب أو لتمثيله.

فرويد واكتشاف عقدة أوديب

من يجهل اليوم هذا التعريف المبسط لعقدة أوديب : الرغبة المحرمة تجاه الأم والرغبة بقتل الأب؟ لقد استعاد فرويد في ذاكرته، وهو في ذروة قلقه التنظيري، مأساة سوفوكليس «أوديب ملكا» التي تظهر بوضوح تحقيق هاتين الرغبتين وعقابهما، فوجد فيها خلاصة. وأصبح بإمكانه أخيرا بناء مفهومه الذي يقلب رأسا على عقب الأفكار المسلم بها حول الطفولة وانتظام الشخصية والرغبة الإنسانية. ومن جهته، فقد اكتسب هذا العمل الأدبي ـ الذي ينتمي إلى مجتمع زال واندثر ـ قوة ومكانة فريدتين لم تكونا في

الحسبان في الثقافة الغربية الحديثة. ومنذ ذلك الحين لم نكف عن قراءته وإعادة قراءته في مختلف الوجوه.

يقوم فرويد بربط أربعة عناصر مختلفة : تداعياته الذاتية، تداعيات مرضاه ومريضاته، «أوديب ملكا» و «هاملت». كما يعمل على تنظيم هذه المجموعة غير المتجانسة حول نقطة التقاء : إذ يكتشف فرويد، عبر الاختلافات العديدة، عن تكرار موضوع واحد هو رغبة الحب وشعور الكراهية تجاه الأبوين.

ويلخص جان ستاروبنسكي J.Starobinsky، في مقدمته لكتاب «هاملت وأدويب» لـ جونز Jones، حركة الفكر الفرويدي كالتالي :

- أنا مثل أوديب
- أوديب هو إذن نحن
- هاملت هو أيضا أوديب، لكنه أوديب المكبوت.
- هاملت هو العصابي، الهستيري الذي عليَّ الاهتمام به يوميا.

فرويد يقرأ «أوديب ملكا»:

لا توجد عند فرويد أي قراءة منهجية للمأساة. ومقدمة ستاروبنسكي هي الدراسة الأولى الكاملة للصفحات التي خصصها فرويد لـ «أوديب» و«هاملت» عبر اهتماماته النظرية. وسنذكر هنا بعض النقاط الواردة في ملاحظاته.

ـ مع أوديب يكتشف فرويد «التعبير اللافردي والجماعي» للرغبة الفردية التي يشترك فيها مع مرضاه ومريضاته «يبدو النموذج الأسطوري نتيجة طبيعية للفرضية الجديدة وضمانا لعالميتها في آن معا». لكن كيف لنا أن ننسى أن أوديب يتلقى قيمته هذه كثابت عام من حضوره في سياقنا الثقافي الحديث؟ : فهناك أحلام وعوارض وأقوال وأعمال أخرى الخ... تشكل جميعا شبكة جديدة تضمن عموميته.

للبطل المأساوي وضع مزدوج : فهو في وقت واحد ذات الاستقصاء وموضوعه، أي «المستقصي المستقصى». وحركة المأساة تنظم ازدواجية الإنكار والإقرار حتى بلوغ الحقيقة المذهلة : المجرم الذي أطارده هو أنا. إن فرويد يتماهى في أوديب ويماهي التحليل النفسي في هذا البحث المؤلم

عن الحقيقة ضحية الضلال، حيث يواجه المرء الآخر المجهول في ذاته. فالذات منقسمة حتما.

كما يتماهى فرويد في سوفوكليس القادر في المأساة ـ كما هو الشأن بالنسبة إلى فرويد في النظرية ـ على إدارة مغامرة الإنسان الذي يتساءل حول كيانه وأصوله وتاريخه.

فرويد يقرأ «هاملت»:

إليكم ما كتبه فرويد :

«هناك مأساة أخرى من مآسينا العظيمة ـ «هاملت» لشكسبير ـ تمتلك جذور «أوديب ملكا» ذاتها (...). ففي أوديب تظهر الهوامات ـ الرغبات الخفية وتتحقق كما في الحلم، بينما تبقى في «هاملت» مكبوتة لا تدري بوجودها إلا بفعل الصد inhibition الذي تثيره كما في حالات العصاب. والفريد في الأمر هو أننا على الرغم من الأثر البالغ والدائم لهذه المأساة لم نتمكن من فهم شخصية بطلها بوضوح. فالمسرحية تقوم على تردد هاملت المتكرر في تنفيذ الثأر المكلف به. ولا يذكر النص أسباب أو دوافع هذا التردد، كما عجزت مختلف المحاولات التأويلية عن الكشف عنها (...). ما الذي يمنعه إذن من إنجاز المهمة التي كلفه بها شبح أبيه؟ يجدر بنا التسليم بأن ذلك لا يعود إلى طبيعة المهمة.

فهاملت يستطيع الفعل، غير أنه لا يستطيع الثأر من رجل أقصى أباه وأخذ مكانه بالقرب من أمه، لا يستطيع الثأر من رجل حقق رغبات طفولته المكبوتة. والفظاعة التي من شأنها دفعه نحو الثأر قد حل مكانها تبكيت الضمير والحيرة. لقد بدا له أن النظر في الأمر عن كثب يظهر أنه هو بالذات ليس بأفضل من الآثم الذي يريد معاقبته.

لقد ترجمت هنا بعبارات واعية ما هو لاواع في نفس البطل، فإذا ما قلنا بعدها بأن هاملت كان هستيريا، فذلك ليس سوى إحدى نتائج تأويلي. والنفور من الجنس الذي يبدو من خلال أحاديثه مع أوفيليا يتفق مع هذا العرض» (تأويل الأحلام). ثم يبحث فرويد عن مصادر هاملت في شخصية شكسبير.

يبدو النص السابق وكأنه يحتوي على كل ما يلام عليه اليوم «التحليل

النفسي التطبيقي» : أي الدراسة النفسية للشخصية، والحكم السريري، والتأويل دون قراءة دقيقة للعمل الأدبي، ومماثلة الكاتب بالشخصية. ومع ذلك لم تتمكن أكثر القراءات دقة من دحض وجاهة هذا التحليل.

ذلك لأننا في لحظة ابتداع التحليل النفسي لا في زمن التقليد الروتيني. وهاملت شديد الارتباط بعملية التحليل الذاتي لفرويد مما يصعب على هذا الأخير تقديم العمل القائم على التداعي والذي أنتج هذا التأويل. فهاملت ليس هذا الهستيري الذي يعاينه فرويد (ستاروبنسكي) فحسب، بل هو أيضا، ومن ناحية معينة، فرويد ذاته فريسة عصابه. فلقد كتب شكسبير مسرحية «هاملت» بعد موت أبيه، كما يقول فرويد الذي يفك رموز هاملت ومن خلاله رموزه هو بالذات بعد عام من وفاة أبيه...

إن تورط فرويد الشخصي في تأويله يفتح مجالا من بين أخصب مجالات القراءة النفسية : فالعمل الأدبي ليس عرضا من الأعراض ولا كلاما في جلسة تحليل، إنه يقدم لنا «شكلا مرمزا» لوجه من أوجه أنفسنا اللاواعية كانت تفتقر إليه. وأخيرا، فإن مأساة تقوم على «عودة المكبوت» (أوديب) تساعد على فهم مأساة أخرى تقوم على الكبت (هاملت).

فإذا كان أوديب هو اللاوعي فإن هاملت يمتلك لاوعيا يرمز إليه أوديب. وعلى العكس، فإن هاملت هو الضمان لحقيقة أوديب كمبدأ عالمي تفسيري قبل أن يصبح هو بالذات نموذج الكبت الهستيري. ومن شأن هذه الممارسة أن تطلق منهجا يلقي الضوء على النصوص ببعضها البعض.

وهكذا فإن «أوديب» و «هاملت» هما «صورتان وسيطتان» بين ماضي فرويد ومرضاه (ستاروبنسكي)، وهما أيضا «صورتان وسيطتان» بين فرويد وفرويد. وإذا ما كانت هاتان المأساتان «ضمانات للغة مشتركة» ـ تلك التي ستفرض في ثقافتنا، شيئا فشيئا، بدهية جديدة مشتركة ـ فإنهما تصبحان «صورتين وسيطتين» بين فرويد وبيننا، وبيننا وبين أنفسنا.

إن هذه الوظيفة التي تقوم على وساطة النص الأدبي هي وظيفة أساسية : فالنص الأدبي لا يستطيع تحقيقها إلا إذا كان حيا، أي مقروءا قراءة هي بمنزلة حوار معه على الرغم من البعد الثقافي والتاريخي الذي يفصلنا عنه. وقراءة كهذه، مهما كانت صيغتها، هي دوما «خيانة مبدعة» (ر. إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب R.Escarpit, La Sociolgie de la littérature

لاكان Lacan و «الرسالة المسروقة» لـ بو Poë

إن الحلقة الدراسية التي خصصها لاكان لـ «الرسالة المسروقة» (انظر «كتابات Ecrits») هي نص صعب : فبإدخال نموذج اللسانيات البنيوية في التحليل النفسي يحاول لاكان إنشاء نظرية جديدة للاوعي وللقوانين الناظمة للعلاقات المابين ـ ذاتية Intersubjectifs. وفي الواقع، هو يبحث عن منطق للاوعي، للعلاقات المابين ـ ذاتية وللعلاقات مع الحقيقة. ولقد اعتقد لاكان عام 1956 بأنه توصل إلى ذلك بفضل قراءة نص بو الذي هو عبارة عن تحقيق بوليسي (تحقيق آخر بعد أوديب وهاملت!) يقوده بنجاح دوبان Dupin الشهير.

ولا يربط لاكان القصة بأحلام أو تداعيات مرضاه أو مريضاته أو ذاته كمحلل يقوم بالكتابة، كما هي الحال عند فرويد. بل هو يربط بين نموذجين من النصوص لينتج نصه : نص فرويد (النظرية) ونص بو (التخييل). فهو يفكر مع هذين النصين ليستنتج «الحقيقة» منهما، أو أنه يعيد تفكير النصوص الفرويدية مع القصة القادرة على «تمثيل الحقيقة» التي تريد تعليمها. إن وضع القصة يبقى غامضا إذن. غير أن ذلك لا ينتقص شيئا من أهمية تلك الدراسة التي لا تكتفي باستعادة تحقيق دوبان للعثور على حل آخر للغز : إنها تبحث عن قوانين اللغز والتحقيق معا.

دراما المابين ـ ذاتية :

يتناول لاكان في القصة المشهدين اللذين يشكلان حكايتها :

ـ يقع الأول في صالون الملكة الصغير : تتلقى الملكة رسالة ويدخل الملك، فتخفي الملكة الرسالة بوضعها على الطاولة «مقلوبة والعنوان نحو الأعلى». ويلاحظ الوزير اضطراب الملكة ويفهم سببه فيخرج من جيبه رسالة مطابقة ويستبدل بها الأولى. فتلاحظ الملكة السرقة لكنها لا تستطيع فعل أي شيء، فهي تعلم أن الرسالة أصبحت مع الوزير وهو يعلم أنها تعلم ذلك.

ـ يقع المشهد الثاني في مكتب الوزير : كانت الشرطة قد فتشت عبثا عن الرسالة. ويصل دوبان الذي يتعرف ـ بعينيه اللتين تخفيهما نظارات خضراء ـ على الرسالة في ورقة مدعوكة ومتروكة، على مرأى الجميع، في محفظة بطاقات معلقة فوق المدفأة. ويعود دوبان في اليوم التالي ويسرق الرسالة

بعد افتعال حادث طريق يحول انتباه الوزير. ولا يعلم الوزير بأن الرسالة لم تعد بحوزته، لكن الملكة تعلم أنها لم تعد بحوزة الوزير. كما أن دوبان يعلم أن الرسالة لم تعد بحوزة الوزير، وبما أنه كان قد ترك له مكانها رسالة ساخرة فهو ينتظر اللحظة التي سيكتشف فيها الوزير هزيمته. وتعود الرسالة إلى الملكة. يهمل لاكان الدراسة النفسية للشخصيات ويعمد إلى قراءة بنيوية للقصة. وهو يحلل المشهد الثاني معتبرا إياه تكرارا للأول : فهو يظهر ذات النظام الثلاثي الشخصيات، والشخصيات يربط بينها حدث واحد ـ هو السرقة ـ يدور حول الرسالة ذاتها. وبعد أن يتوصل لاكان إلى كل هذا يبدأ البحث عن التنظيم المنطقي للمشهدين.

منطق العلاقات مع الحقيقة:

يحدد لاكان أولا مختلف مواقع الذات في مواجهة الحقيقة وذلك بتحليل لعبة النظرات بحسب المعادلة : رأى = علم.

«هناك إذن ثلاث لحظات تنظم ثلاث نظرات تحملها ذوات ثلاث ويمثلها، في كل مرة، أشخاص مختلفون، اللحظة الأولى هي لحظة النظرة التي لا ترى شيئا، إنها الملك والشرطة. والثانية هي لحظة النظرة التي ترى أن الأول لم ير شيئا وتنخدع باعتقادها أنها تخفي ما تريد إخفاءه : إنها الملكة فالوزير. والثالثة هي التي ترى في هاتين النظرتين أن ما وجب إخفاؤه قد ترك مكشوفا لمن يريد الاستيلاء عليه : إنه الوزير وأخيرا دوبان».

ونلاحظ هنا اختفاء عنصرين في هذا النظام الدقيق : فالملكة، خلافا للوزير، ترى ـ تعلم أن هناك من يسرق رسالتها. وهي تعلم أيضا، لكن بمعرفة أخرى، بأن دوبان ليس وزيرا ثانيا وبأنه سيعيد إليها الرسالة. وهكذا فإنها تبدو غير منتمية تماما إلى هذه السلسة التي من شأنها تحديد الذات في صراعها مع الحقيقة. أما الملك ـ الأعمى منذ البداية وحتى النهاية وكأنه خارج اللعبة ـ فيبقى غامضا.

المنطق المابين ـ ذاتي:

يلاحظ لاكان أنه من مشهد لآخر يتوالى كل من الملكة والوزير ودوبان، وفي أوقات مختلفة، على نفس المواقع وبأن الرسالة (رمز الدال signifiant،

والحرف الأبجدي[5]) بتنقلها تنقل الذوات ضمن مواقع ثابتة محدودة. فلا أحد يمتلك الرسالة، ووضع اليد عليها أو عدمه هو الذي يمنح هذا الموقع أو ذاك للشخصية : وهذا يؤكد «التحديد المهم الذي تتلقاه الذات من خلال مسيرة الدال». فكل ذات تخضع «لنظام رمزي» يتجاوزها ويحدد موقعها مهما كانت «مقدراتها الفطرية ومكتسباتها الاجتماعية وطبعها أو جنسها ذكرا أم أنثى».

إن كل هذا إمعان في التجريد. لكن إذا كانت الرسالة تمثل «العضو الذكري» أو «جسما ضخما لامرأة» (تم تذكيره، أو هو يشير بصورة رمزية إلى العضو الغائب)، فكل شيء يبدو أكثر وضوحا : فالمشهدان ينظمان قصة أوديبية حول عقدة الخصاء. وهناك مواقع ثلاثة : الأب، الأم، الابن. فالشخصيات التي تنتقل هي الوزير، الابن الخائن، ودوبان ـ الابن الوفي الذي يعيد في النهاية النظام الأصلي عن طريق صفقة (لم يحللها لاكان بشكل كاف) مع الملكة .. والوزير ودوبان هما الصورة الوحيدة (المزدوجة dédoublée) للذات الأوديبية.

وفي الحقيقة فإن لاكان يرفض هنا كل تحليل للخصوصيات المميزة للخطاب اللاواعي : فهو يرى أن هذا العمل لا يتعدى كونه إضفاء خياليا مبتذلا. ومع ذلك فإن هذه الخصوصيات المميزة تتضمن المحاجة l'argumentation. ويشير جاك ديريدا J.Derrida، في «ساعي الحقيقة «Le facteur de la vérité»، إلى النقاط التي أخذها لاكان من دراسة خصصتها ماري بونابرت M.Bonaparte لإدغار آلن بو. إن التوجه هو الذي يختلف، لأن لاكان يحدد قانونا عاما للمابين ـ ذاتية حول العضو الذكري: إذ يمتلك الملك السلطة التي يمنحه إياها العضو الذكري، شرط أن يعهد بحمايته إلى الملكة التي تعلم أنها لا تمتلكه، بل تملك فقط القدرة على توريثه. كما أن عليها أن تكون وفية للعهد الذي قطعته للملك (ميثاق الزواج) وهي «الخاضعة» له. ويعتقد الوزير الذي يضع يده على الرسالة أنه أصبح قويا قادرا، لكنه «يتأنث se féminise» ولا يفلت دوبان من هذا المصير إلا بإعادة الرسالة إلى الملكة. وهكذا نرى مدى انسجام هذا القانون المنقوش في اللاوعي مع قوانين المجتمع الأبوي التي يضمن ضرورتها الكونية. ويحول لاكان ـ بفضل قراءته هذه للقصة ـ الأوديب إلى منطق عام للذات ضمن نظام القرابة.

منطق اللاوعي :

يرى لاكان أن «اللاوعي مبني كلغة langage» (كتابات Ecrits)، أي كلسان langue. ومن هنا فإننا نتوقع وجود تركيبات لانهائية لعناصر نهائية finis لكنها تعددية pluriels ، وترتبط بصورة اختلافية différentiellement فيما بينها. وفي اللسانيات كل عنصر موسوم بغياب العناصر الأخرى، وبوجود ما تفتقر إليه العناصر الأخرى. أما هنا فلا شيء من هذا القبيل : إذ لم يعد اللاوعي هذا التنسيق الخاص لدالات الرغبة والعواطف التي تميز فردا ما. فهناك رسالة واحدة، ودال واحد هو العضو الذكري كممثل وحيد للرغبة، يتحكم فيها جميعا : فالتحليل النفسي يعتمد على تأكيد تفوق العضو الذكري، الرمز الوحيد و «غير القابل للاجتزاء indivisible» للجنس. وهنا يعمل اللاوعي (كالآلة) حسب التعاقب التكراري لوجود أو غياب العضو الذكري (الرسالة).

وهكذا تكون القصة قد أظهرت العمل الحتمي لهذا النظام مع إضافة طابع دائري عليه : «تصل الرسالة دوما إلى الجهة الموجهة إليها على الرغم من المغامرات التي تخوضها». فالرسالة التي في حوزة الملكة تعود إليها بعد أن تم، في أثناء ذلك، «تغيير وجهتها» أو «تأخير تسليمها»، غير أن رحلتها تعود بها إلى نقطة البداية. وتكمن الحكاية الوحيدة للرسالة في التكرار اللانهائي لهذه السرقة ولهذا التغيير في وجهتها، وفي هذه العودة إلى حيث يجب أن تكون. وتفترض هذه العودة المنطقية للأمور إلى نصابها تناسي المرسل الأول للرسالة واضطراب الملكة وعدد الرسائل وفحواها. زد على ذلك أن هذا التغيير في وجهتها يبدأ من عند الملكة إلى «ركائز Jambages المدفأة» (ساقا Jambes المرأة[6]) في مكتب الوزير : فالتحولات الهوامية fantasmatiques للأوديب المذكر حول الخصاء المسمى بالأنثوي تنسج هذا التحليل الذي يحول «عبرة الحكاية» إلى قانون في الرمز.

لن يثمر تأسيس القراءة النفسية على هذا المنطق اللاكاني إذا ما أهملنا أول محاولة في فك الرموز حاضرة ضمنا في دراسة لاكان هذه.

الأدب واختبار النظرية

كتب فرويد في بداية دراسته حول «الغرافيدا La Gravida»، وفي معرض

حديثه عن الشعراء : «إننا ننهل من ذات النبع ونعجن ذات العجينة، كل منا بطريقته الخاصة». ويرى التحليلان - اللذان تتبعنا خطواتهما - في العمل الأدبي معرفة متساوية باللاوعي، وإن كانت هذه المعرفة تتشكل بصورة مختلفة. فالنصوص الأدبية والنصوص التحليلية النفسية توضح بعضها البعض، غير أن خصوصية النشاط الأدبي لا تؤخذ بعين الاعتبار لما للحقائق المتولدة من اللقاء المدهش بين هذين الإجراءين من قدرة على حفز انتباهنا.

وتلعب الأساطير والأدب - في حتمية الاكتشاف التحليلي النفسي - دورا كبيرا في بناء واختبار وتسويغ النظرية. وتظهر محاضر جمعية فيينا Les Minutes de la société de Vienne هذه الغزارة النابضة بالحياة والمبتكرة للقراءات على الرغم من افتقارها إلى التنظيم. وإننا لنقرأ بشغف دوما «أسطورة ولادة البطل Le mythe de la naissance du héros»، و «دراسة الازدواج L'Etude du double»، أو «دون جوان» لـ أوتو رانك Otto Rank على سبيل المثال، دون ذكر «صدمة الولادة Le traumatisme de la naissance»، حيث ينطلق رانك من الصراع الأوديبي ثم يرفض هيمنته مع اكتشاف أهمية البدايات الأولى للحياة النفسية. يقرأ المرء لكي «يتحقق» أو لكي «يتصور»، فلا يلبث أن يعثر على شيء آخر. وهذا يعود إلى أن المفاهيم ليست بعد مثبتة ولا مدرجة هرميا : إذ يقدم الأدب أشكالا تخيلية وترميزات وكلمات لحدس سريري لا يزال تائها.

أو أن المرء يؤخذ بمتعة القراءة : وهذا ما حدث لفرويد الذي قرر، من خلال قراءة «غرافيدا» جنسن Jensen، أن «يتحقق» من نظرياته حول الحلم والهذيان فاكتشف فن تأسيس رواية بأكملها على ممارسة خطاب مزدوج المعنى.

3 ـ العمل الأدبي كمادة للدراسة

لا يلعب النص الأدبي هذه المرة دور الوسيط بين مكتب العيادة والنظرية، وإنما هو التحليل النفسي الذي يلعب هذا الدور بين العمل الأدبي وقرائه.

منزلة العمل الأدبي / منزلة الكاتب:

تخضع هاتان المنزلتان معا لتغيرات مدهشة : ونجد بهذا الصدد عند

فرويد صفحة موحية في دراسة «الهذيانات والأحلام في غرافيدا جنسن Délires et rêves dans la Gravida de Jensen». ففي البداية يؤكد فرويد تفوق الشعراء (ـ المبدعين) :

«إنهم معلمونا في معرفة النفس (...)، لأنهم ينهلون من ينابيع لم نتوصل بعد إلى تمهيدها أمام العلم».

أما في النهاية فتصبح العلاقة مقلوبة : فتحليل الرواية لن يضيف بالتأكيد شيئا إلى معرفتنا بالحلم. وبالمقابل يقدم هذا التحليل «ربما لمحة عن طبيعة الإنتاج الشعري». لكن كيف نوافق بين هذين الحكمين المتضاربين وبين الحكم الذي قدمناه في الفصل الثاني : المساواة بين الممارسة الأدبية والممارسة التحليلية باسم «تطابق النتائج» في اختلاف الممارسات؟ إن الصفحة التي ذكرناها تقدم جوابا . وينتقل فرويد، حقيقة، من التواضع إلى السيطرة، وذلك بوضع تدرج بين نموذجين للمعرفة : فلقد «اقتصر» الكتاب على «العرض»، أما التحليل النفسي فهو «يكتشف». فهناك من يعلم لكنه يجهل ما يعرف، وهناك من يستخدم معرفته. ويلخص لاكان بشكل جيد هذه العلاقة التدرجية في «تحية إلى مرغريت دوراس صاحبة رواية افتتان لول ف. شتاين Hommage à Marguerite Duras du Ravissement de Loi V. Stein» : «إنها تعرف ما أعلمه دون أن تحتاجني» . ويعجب لاكان أيما إعجاب بـ «تطابق النتائج»، ويبدو من غير المعقول بالنسبة إليه أن تستطيع دوراس (الكاتبة والمرأة) معرفة ما تجهله النظرية التحليلية حتى ذلك الوقت. وهل هناك من يقضي بهذا «التطابق» سوى المحلل النفسي الذي هو المالك الوحيد لحقيقة الرغبة واللاوعي؟

يمتلك المحلل، حسب فرويد، «الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير الطبيعية عند الآخرين، بغية التوصل إلى معرفة وصياغة قوانينها». ويتنحى التحليل الذاتي هنا فيبقى العالم والآخر الذي هو موضوع المعرفة. أما الفنان فينحصر نشاطه في المعرفة الذاتية : «إنه يتعلم مما في طيات ذاته ما نتعلمه نحن عن طريق الآخرين». وتمنح هذه المنافسة الخفية «الشاعر» منزلة مريبة بين منزلة الطبيب ومنزلة العصابي. وقد نرفض حتى هذه المعرفة الجزئية التي تنسب إليه ونجعله «حالة»، أي مريضا يستخدم الكتابة كعكاز أو متنفس خليق به دفعه إلى الاستلقاء على الأريكة، وإن تعذر ذلك

نجعله يكشف عن خوالج نفسه على الورق.

وفق هذه الظروف. فإن «الظاهرة الأدبية قياسا» (لكلام المريض وخطاب المحلل النفسي) «تبدو معلقة بصورة ساخرة بين المرضي والطبي» (ميلمان «بين التحليل النفسي والنقد النفسي (Mehiman, "Entre psychanalyse et psychocritique، كما قد تتبخر في هذا الخيار : فالجمالية ليست عملا في الترميز، بل غلالة تخفي الحقيقة، لذا فإننا ندعها للمختصين في علم الجمال. ففي الغرافيدا يرى فرويد، وعلى التوالي، «دراسة في الطب العقلي والنفسي» وتعبيرا عن صراع نفسي يجهله المؤلف. والبعض الآخر قد يكتفي، في عمل ما، بقراءة «اعتراف بمرض نفسي» ، كما فعل لافورغ Laforgue في قراءاته لبودلير Baudelaire. وفي كل الأحوال، فإن الأدب يصبح مستودعا للأدوات الطبية السريرية.

إن تسخير العمل الأدبي للمعرفة التحليلية النفسية يميل إلى أن يصبح القاعدة : فهو وحده قد يملك القدرة على إبراز ما في التخييل من حقيقة. وهناك اتجاه في النقد يعمل بحسب هذا النموذج من السيطرة : فهو يخضع لمنهج أنشىء في حقل آخر ويستعمله لإخضاع النص الأدبي لقدرته على التأويل والحكم باسم «علم» اللاوعي. و «التحليل النفسي التطبيقي» هو جزء من جميع برامج جمعيات التحليل النفسي، بما فيه مدرسة لاكان. ومن هذه الناحية يشترك التحليل النفسي مع مجمل العلوم الإنسانية في نفس العلاقة الغامضة مع النص الأدبي : إنه ينظر إليه وكأنه المقاربة التجريبية (إذن التقريبية) لحقيقة أ و نموذج أنتجتهما النظرية.

ومن هنا يتم الحكم على قراءة ما بما تقدمه في حدود مشروعها. فيجب إذن، ودون أي نبذ، إفساح المجال لتنوع المشاريع النقدية، مع إبقاء سؤالين حاضرين في الذهن بالمقابل : هل نطبق منهجا، دون أن نحكم مسبقا على ما سنقع عليه، أم نطبق مفاهيم أقيمت في «العلم» المرجع؟ هل نأخذ بعين الاعتبار أن النشاط الأدبي هو عمل في الترميز أم لا؟

مرضية الشخصية والعمل الأدبي:

من منا لا يميل إلى مطابقة شخصية وهمية على «شخص حقيقي»؟ أو إلى استنتاج نفسية الكاتب مباشرة من أثره؟ إن فرويد (في الغرافيدا)، مثل

لاكان (في الرسالة المسروقة) تغيظهما هذه المشكلة التي تصادفهما خلال قراءتهما بالذات. فالصياغة الأسلوبية النموذجية للعمل الأدبي هي التي تميزه عن قصص المريض. ولهذا فإن لأثره على قرائه مفعول التطهير والمعرفة الذاتية، بالإضافة إلى «علاوة المتعة» التي تضفيها الغلالة الجمالية التي تتفادى المواجهة المباشرة (وهي لا تحتمل) مع الحقيقة. وباختصار، فإن فلوبير حين يقول «مدام بوفاري هي أنا» فإنه يعبر عن تعقيد الإسقاطات والمطابقات التي تدخل في عملية الخلق الجمالي.

ولنستعرض عددا من المواقف النقدية:

ـ يبني فرويد نظريته في العظام (البارانويا Paranoia) على قراءة مذكرات الرئيس شرايبر Schreiber فقط. وهو في النهاية يبتدع مفهوما سريريا انطلاقا من نص من النصوص. لكن إحساسه بمدى القوة الأسطورية والرمزية لهذا النص يدفعه إلى مساءلة القرابة الجامعة لأشكال المعرفة العظامية وكيفيات تنظيره الذاتي.

ـ يحاول لافورغ Laforgue في كتابه «فشل بودلير L'Echec de Baudelaire »، أن ينشىء البيانية المرضية pathographie للعمل الأدبي والتي تقود إلى مرضية pathologie الكاتب. وهو بترجمته (حرفا بحرف أحيانا) اللغة الشعرية بلغة سريرية يجعل من رموز بودلير مجرد مجازات لأعراض يجعل منها عصابا. وإن المرء ليرى في ذلك صورة كاريكاتورية للقراءة التحليلية، ليس في ما يتعلق بتشخيصه بقدر ما يتعلق باختزاله للإنتاج الأدبي إلى تعبير مباشر عن عصاب.

ـ يحول لاكان تحليله للشخصية ـ المتناولة كأنها شخص حقيقي ـ إلى تأويل رمزي : بناء على ذلك يصبح هاملت صورة الإنسان الحديث ضحية مأساة الرغبة، والملكة صورة الأم التي تغوي الأدب والابن، وأوفيليا صورة «مأساة الأنثى الواقعة في أشراك الرغبة الذكرية» («الرغبة وتأويلها Le Désir et son interprétation»).

ـ تنكب جوليا كريستيفا Julia Kristeva على الخروج بتشخيص في كتاب لها عن الكآبة صدر مؤخرا بعنوان «الشمس السوداء Soleil noir». فبينما هي تدرس الجدلية الجمالية للكآبة la mélancolie تعكف على تحليل رواية مرغريت دوراس على أنها التعبير الذي لا يعتمد على وسيط لهذا المرض.

وهي تتحدث أولا عن «جمالية الخرق Esthétque de la malad» وهو أمر واعد (على الرغم من عدم كفايته لفهم كتابة دوراس)، ثم تستنتج غياب أي جهد رمزي حقيقي: «لا ينتظرنا بعد الانتهاء من هذه الروايات ـ التي هي عند مستوى المرض ـ أي تطهير سواء أكان إحساسا بالتحسن أم وعدا في الآخرة أم حتى جمالا أخاذا في الأسلوب أو في سخرية قد تشكل علاوة من المتعة تضاف إلى الداء الذي تكشف عنه». إن هذا الكم القطعي لا ترافقه، مع الأسف، أي حجة تعتمد على دراسة دقيقة لتكوين الأعمال الأدبية أو لأسلوبها. غير أن كريستيفا تثير مشكلة كبيرة حين تنصح «القراء والقارئات ضعيفي المزاج» بعدم قراءة دوراس : «فالموت والألم هما شبكة عنكبوت النص، وويح للقارئ المتواطئ الذي يستسلم لسحره : فهو قد يقع في الجب حقيقة». وهنا تطرح ثلاثة أسئلة:

لم تشهر كريستيفا بـ دوراس Duras وتمجد أرتو Artaud ومالارميه Mallarmé أو سيلين Céline؟ وفي الحقيقة فإن أي عمل أدبي يمكنه أن يثير أزمة شخصية. ثم هل يجب رد مثل عدوى العذاب النفسي هذه إلى عيب في البناء الجمالي أم إلى حقيقة أن النصوص المعاصرة المجددة تبطل دفاعاتنا لأنها لا تندرج في التقليد الثقافي؟ وأخيرا ألا تعود هذه التأثيرات، في قسم كبير منها، إلى القراءة التحليلية النفسية ذاتها؟ إن في فك ترميزات النص المادية مجازفة دوما، لاسيما حين لا نقوم بتصفية كل ما هو فهم مسبق أو حين لا نحتمي خلف تشخيصنا للآخر. فإلى أي حد نمضي في عمل فك الرموز الذي يقودنا نحو مناطق في نفوسنا لا نقوى على احتمالها؟ إننا، في الحقيقة، نحتفظ بنقاط استناد : العودة إلى ترميزات النص التي تكتسب عندئذ قوة متزايدة، ربطها بعناصر من الخطاب التحليلي الذي يقدم أساليب أخرى في الترميز، البحث عن ترميزاتنا الخاصة بواسطة الكتابة النقدية. إن أيا منا قد يتوقف عن قراءة هذا النص أو ذاك، لكن هل يجوز لنا تحريم بعض الكتب أو الكتاب باسم التحليل النفسي؟

السيرة النفسية La psychobiographie:

لا يمكن للتحليل النفسي إقصاء مسألة الذات. يقول أندريه غرين A.Green ما نصه : «هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان

وإبداعه؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع؟» («عين زائدة Un oeil de trop»). ويوضح مفهوما اللاوعي والصراع النفسي بصورة مختلفة، تكون وتاريخ الفرد والنشاط الإبداعي والعمل الأدبي. إن مشروع السيرة النفسية لهو أوسع من تلك المشاريع التي سبقت دراستها، غير أن الإشكالية هي ذاتها. بالإضافة إلى ذلك فإننا سنعيد طرح هذه المسألة عند مورون Mauron، لذلك فسنكتفي هنا بإعطاء بعض الأمثلة التقليدية قبل التعرض للآفاق الجديدة التي فتحت بابها الأبحاث حول السير الذاتية للكتاب.

أسس السيرة النفسية:

تقوم السيرة النفسية على برنامج فرويد في مقدمته لكتاب ماري بونابرت عن إدغار آلن بو : إنها «دراسة قوانين النفس الإنسانية من خلال أفراد أفذاذ».

تحاول بونابرت تحديد عصاب بو ـ بشكل خاص حول مجامعة الجثث nécrophilie ـ غير أن منهجها يتجاوز هذا المشروع. إذ تكشف في بحثها عن البنى المشتركة في العديد من الأعمال الأدبية عن نوى هوامية fantasmatiques معقدة تظهر مختلف أشكال الصراع النفسي التي يكونها التخيل وتركيب ونظام ترميز النص.

وسرعان ما يعمم لاكان الحالة الفردية في تقريظه لكتاب دوليه Delay بعنوان «شباب أندريه جيد La Jeunesse d'André Gide» : إن جيد «يطرح مشكلة شخصية لدرجة أنها تصبح مشكلة الشخص بلا زيادة أو نقصان، وهذه المشكلة هي مشكلة الكائن l'être والظاهر le paraitre» وروايته العائلية تغدو السيرورة النموذجية للذات (المذكرة) الواقعة بين أفخاخ صورة الأم وغياب كلام الأب. ويحاول لابلانش Laplanche في كتابه «هولدرلن أو مسألة الأب Holderlin ou la question du pére» الكشف عن خلل يفسر الجنون من خلال حياة وقصائد هولدرلن : إنه «نبذ forclusion» (وهو حسب لاكان الإقصاء الأولي خارج عالم الذات الرمزي) الدال الأساسي الذي هو اسم الأب le Nom du pére. وهناك جملة جميلة تعترف بقيمة هولدرلن : «إنه شاعر لأنه يطرح الفصام schizophrénieكمسألة، وهو يطرح هذه المسألة

لأنه شاعر». غير أن هذه الصيغة تبقى غامضة. والتشخيص وإن كان مختلفا فالغاية والمنهج يبقيان تقليديين.

ويعيد دومينيك فرنانديز D.Fernandez تحديد مبادئ السيرة النفسية بصورة واضحة في بداية كتابه «فشل بافيز L'Echec de Pavese» : «العمل الأدبي سر طفولة مبدعه». ومع أنه يؤكد أن «الإنسان هو مصدر العمل الأدبي، إلا أنه لا يمكن فهم ما هو عليه هذا الإنسان إلا من خلال هذا العمل»، نجده يبني دراسته على نموذج ماري بونابرت : فهناك قسم أول مخصص للسيرة الدقيقة، وآخر للعمل المحلل موضوعاتيا بشكل خاص. ويتوافق هذا التسلسل مع حتمية خطية linéaire يعتمدها الناقد : «قبل أن يكتب بافيز سطرا واحدا كانت صراعات بداية شبابه تحوي كتبه». ولا يمكن، بالنسبة إليه، فهم عمل ما دون معرفة عميقة بمؤلفه، وليس من قبيل المصادفة إذن أن يستوحي عنوان دراسته من كتاب لافورغ «فشل بودلير» : فالعمل الأدبي هو «اعتراف مطول» لا قيمة تطهيرية له لأنه لا يمنع «الفشل» الإنساني (القلق والجنون والانتحار). وتقوم ساره كوفمان في كتابها «طفولة الفن L'enfance de l'art» بنقد هذه الحتمية التي تضم تقريبا مشروع السيرة النفسية، وتواجه هذه الحتمية بنموذج آخر من السببية يجعل من الدراما النفسية بنية العمل الأدبي ويجعل من العمل الأدبي البناء الرمزي لهذه الدراما وطريقة تشكلها. وباختصار فإن «العمل الأدبي ينجب أباه».

إننا قد نبتدع - ما لم نأخذ بعين الاعتبار العلاقات المعقدة بين المعيش والهوام والكتابة، وإذا ما تغافلنا عن تدخل اللاوعي في الزمنية الواعية - ما يدعوه سميرنوف Smirnoff بسخرية «كيانا سريريا جديدا هو الفصام الخلاق» («العمل المقروء L'oeuvre lue»).

الدراسة التحليلية للسير الذاتية:

يعتبر فيليب لوجون Ph. Lejeune رائد هذا المجال. فإذا ما تفحصنا قراءاته العينية لـ روسو Rousseau وسارتر في كتابه «ميثاق السيرة الذاتية Le Pact autobiographique »، أو عمله حول ميشيل ليريس M.Leiris، فإننا نجد مسألتين أساسيتين قد تم أخيرا طرحهما : مسألة حقيقة الذكريات ومسألة الإبلاغ l'énonciation.

يأخذ لوجون عن فرويد تحليل الذكريات على أنها «ذكريات ـ ستارة»، أي تشكيل حل وسط بين المكبوت والدفاعات، وتكثيف عناصر حقيقية وهوامية تنتمي إلى مراحل مختلفة من الطفولة حول محتوى لا قيمة له، لكنه يحمل قيمة عاطفية كبيرة. فحقيقة هذه الذكريات ليست إذن وقائعية بل نفسية. والكتابة المتعلقة بالسيرة الذاتية هي إعادة كتابة طفولة وتاريخ ننقحهما جميعنا طوال حياتنا بصورة حكاية. فتفكيك هذه الذكريات يجب أن يمر إذا عبر تحليل الشبكة النصية، لأن الحياة هنا أصبحت نصا. وإننا لنبتعد هنا عن فرنانديز الذي يريد إحلال «الاقتراب من الظروف التي رافقت سيرة حياة الكاتب» محل التداعيات الحرة، وبالتالي يفوته التركيب الهوامي الذي يجعل الرغبة والمحرم في قلب كل ذاكرة.

ويحلل لوجون عمل الذات التي تكتب بين التخيل واللغة، وذلك انطلاقا من العلاقات بين المحتوى السردي وبين ذات البلاغ sujet de l’énoncé وذات الإبلاغ sujet de l’énonciation. وتندرج هذه الأبحاث الحديثة ضمن تغيرات القراءة التحليلية التي تعير الكتابة بحد ذاتها اهتماما كبيرا.

المنعرج التأويلي:

لا تقاس أهمية النص النقدي دوما بنواياه المعلنة : فالاهتمام بسيرورة العمل الأدبي وخصوصياته الخفية أمر جوهري. وهنا تدخل مشكلات المنهج.

لقد عارض فرويد الترجمة المباشرة للرموز في الأحلام : فالرمز (الجنسي على سبيل المثال) بالنسبة إليه لا يجد معناه الحقيقي إلا ضمن السياق الخاص بالحلم أو الصراع النفسي للذات الحالمة. وكثيرا ما انتقدت الترجمة الرمزية للنقد اليونغي (نسبة إلى يونغ Jung). ومع ذلك يبدو شارل بودوان Ch. Baudouin حالة استثنائية، فلقد أراد منذ عام 1924 في كتابه «الرمز عند فير هيرين Le Symbole chez Verhaeren» «حل التكثيفات» و«الكشف عن عمليات الإزاحة Déplacements والكبت». وهو يؤكد أن «لعمليات تكثيف الصور التي تشكل الرموز أكثر من طرفين»، ولا يمكن بالتالي «ترجمتها»، وأن «الرمزية الشخصية لفنان ما» وإن ارتبطت، في الطفولة، ببعض الصراعات أو المشاعر فهي تتطور على مر حياته وعمله الأدبي : «لا

يمكن، بصورة نهائية، جرد مفردات رموز شاعر ما».

وتبشر هذه الممارسة الرصينة بمنهج مورون Mauron، وهي ترجعنا في الحقيقة إلى محوري القراءة التحليلية اللذين حددتهما ساره كوفمان، انطلاقا من فرويد، في كتابها «طفولة الفن» : إنهما القراءة «الأعراضية symptômale» والقراءة البنيوية structurale.

القراءة الأعراضية:

تعود هذه التسمية إلى فرويد الذي يرى أن «الخطابات discours بحد ذاتها هي بمنزلة أعراض symptômes»، أي حل وسط بين اللاوعي والوعي. ويمكننا التحدث أيضا عن القراءة «القرائنية Indicielle» (أي حسب «القرينة Indice») وفقا لـ غينسبرغ Ginsburg : وهنا نحيل على ما ذكرناه حول «مسائل المنهج»، لأن الاستدلال على آثار تدخل اللاوعي في النصوص هو المبدأ الأساسي لنقد تحليلي حقيقي.

يقول فرويد عن الغرافيدا : «إنه انتصار للفكر أن نستطيع، في صيغة واحدة، التعبير عن الهذيان وعن الحقيقة». وتحليل فرويد يبني قراءة مزدوجة ومتزامنة simultanée لهذه الرواية انطلاقا من غموض بعض الكلمات والصور والأقوال والمواقف السردية. غير أن الاستدلال على النشاط اللاواعي أمر أوسع بكثير : إذ يشمل البحث عن تكرار ملح، عن تنافر بين موضوع وعاطفة، عن غرابة أو زلة لسان أو تناقض، عن كلمة غير متوقعة، عن غياب أو وجود مفاجئين أو تفصيل يمنح أهمية، الخ... وهكذا ينكشف مجال جديد للقراءة. وإذا ما أردنا تعلم هذا النموذج من القراءة لابد من العودة إلى كتاب أوكتاف مانوني Octave Mannoni «مفاتيح لموطن الخيال Clés pour l’imaginaire».

إن القراءة التحليلة قد تقف عند هذا الحد، لكنها قد تستدعي قراءة بنيوية تؤكد أو تعمم التأويل.

القراءة البنيوية:

وهي تعمل وفق اتجاهين. فقد ننتقل من قراءة نص ما إلى ربط نصوص مختلفة للمؤلف ذاته للكشف عن بنية نفسية محددة. ولقد أشار فرويد إلى هذا الطريق في نهاية دراسته عن الغرافيدا، ثم جاء مورون ليثبت هذه

الممارسة. أو قد نربط بين نصوص ذات أصول مختلفة للخروج ببنية شاملة وعامة، كما فعل فرويد في دراسته «الصناديق الثلاثة Les trois coffrets» حين كشف عن الوظيفة الثلاثية للصورة الأنثوية عند ذات مذكرة. ويمثل أندريه غرين A.Green حاليا هذا التيار.

فهو يدرس في كتابه «العين الزائدة Un oeil en trop» ـ ومن خلال مسرح أسخيلوس ويوربيدس وشكسبير وراسين ـ مختلف تركيبات البنية الأوديبية التي هي، في آن معا، الثابت العام للنفس الإنسانية ونموذج المأساة. ويلمح غرين إلى احتمال وجود أوديب أنثو ي لكنه يكرس بحثه في الكتاب للأوديب المذكر : «إذ يهتم تحليل الأعمال الفنية، بصورة عامة، بدراسة عقدة أوديب الإيجابية عند الصبي، أي حالة التنافس مع الأدب وحب الأم، فإن غرض دراساتنا الثلاث البحث في العلاقة العدائية بين الابن والأم، والزوج والمرأة والأب والابنة». إن هذه الدراسة مثيرة للاهتمام سواء من وجهة النظر التحليلية (فلقد ولد المفهوم في الحقيقة خلال المعاينة السريرية)، أو من وجهة النظر الأدبية لأننا نكتشف البنية الخاصة لكل مسرحية وللعبة الدالات اللغوية أو التمثيلية Signifiants représentatifs (منديل ديدمونة، على سبيل المثال). لكن هل يمكن مع ذلك أن نؤكد، وانطلاقا من مادة للبحث محدودة كهذه، الطابع الأوديبي حصرا لهذا النوع الأدبي الذي هو المأساة؟

إن المجازفة، بالنسبة إلى النقاد الأقل براعة، تكمن في الرتابة المزعجة لما يسميه ستاروبنسكي «الدائرة التأويلية» («العلاقة النقدية La Relation critique») : فقد لا نجد في النهاية سوى فرضية البداية (العديمة الأهمية في معظم الأحيان). ذلك لأن الناقد لم يعرف كيف يترك نفسه كي «يفاجئها» النص الأدبي، أو أنه لم يشأ ذلك أو لم يتجرأ عليه.

4 ـ نقد شارل مورون Ch. Mauron النفسي

إن العمل الأدبي هو محط الاهتمام في أعمال هذا القارئ الشغوف، وهو مورون: وكما يقول جونيت Genette في كتابه «القراءة النفسية Psycholecture»، فقد وضع مورون أداة التحليل النفسي في خدمة النقد. ومع ذلك، فإن التحليل النفسي لا يتحول عنده إلى أداة بل هو ضرورة في إجرائه النقدي. فلقد قام عام 1938 بفك رموز قصائد مالارميه (التي كان

يعتقد حينئذ بأنها عصية تماما على التأويل) عن طريق توضيح النصوص ببعضها البعض. إذ بدا له ـ أمام شبكات الاستعارات التي كان يكتشفها ـ أن المبادئ الفرويدية في تأويل الأحلام هي وحدها التي تسمح له بالمضي قدما في فهم العمل الأدبي ورهاناته الحيوية. ولقد استطاع مورون وهو يتلمس طريقه بين مالارميه وفرويد أن يبدع منهجه الخاص ومفرداته النقدية.

هناك جملتان للكاتب برنار بانغو Bernard Pingaud توضحان الافتراض المزدوج لهذا الإجراء النقدي :

«هناك لعبة كاملة من التداعيات لا نملك مفاتيحها، وهي تهدم باستمرار النص الذي ندعي السيطرة عليه، وفي ذات الوقت تقوم بتنظيمه دون علمنا» («الكتابة والاستشفاء L'écriture et la cure»). «ولن يلجأ المرء إلى الكتابة فيما لو استطاع الاكتفاء بالحلم (...) إننا لنكتب للآخرين (...) والعمل الأدبي الذي يتوجه إلى الآخر هو في الوقت ذاته شيء آخر» («العمل الأدبي والمحلل L'oeuvre et l'analyste»).

ابتدع مورون، عام 1948، مصطلح «النقد النفسي psychocritique» ليؤكد استقلالية منهجه الذي عليه إيجاد «أدواته الخاصة» حسب الغاية التي يضعها لنفسه وهي : الإنتاج الجمالي. ويمكننا القول بأنه المبتكر الوحيد لمنهج محدد شبيه بالإجراءات المتبعة في الممارسة التحليلية ذاتها، لكنه لا يتطابق معها. أما أعماله فهي كثيرة إذ تتناول مالارميه وراسين وبودلير وموليير وفاليري وهوغو وغيرهم.

ويفترض منهجه ـ كي لا يتحول إلى وصفات لا فعالية لها ـ تدربا طويلا ويتطلب أيضا تعاملا طويلا مع النصوص الأدبية : فلقد كان مورون يعرف أعمال مالارميه عن ظهر قلب... وإني لآمل أن يساعد التأمل الذي أعرضه منذ بداية هذه الدراسة على تقدير إسهامات هذا الرائد الذي أعطانا قراءة أدبية حقا للعمل الأدبي. يعرض مورون في أطروحته، «من الاستعارات الملازمة إلى الأسطورة الشخصية Des métaphores obsédantes au mythe personnel»، وبصورة تربوية، المراحل الأربع لمنهجه :

ـ تسمح «المطابقات superpositions» ببناء العمل الأدبي حول شبكات من التداعيات.

ـ استخراج التشكيلات التصويرية figures والمواقف الدرامية المرتبطة بالإنتاج الهوامي.

ـ تكون وتطور «الأسطورة الشخصية» التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها.

ـ دراسة معطيات السيرة الذاتية التي تساعد على التحقق من التأويل، لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال قراءة النصوص.

إن هذا التقديم يستدعي بعض الملاحظات :

ـ فالبحث يتم من خلال حركة ذهاب وإياب مستمرة بين هذه المراحل الأربع : بهذه الطريقة يكون «التحليل النفسي لـ مالارميه La psychanalyse de Mallarmé» بمنزلة «ورشة» أي تقرير عن تجربة في التحليل النفسي. أما إعادة بناء المنهج منطقيا فتأتي بعد ذلك، كما في نصوص التحليل النفسي النظرية ـ العملية. ويتدخل العمل التأويلي، وكذلك المطابقات، على مدى البحث لإجراء التعديلات وللضبط.

ـ والمنهج هو، في آن معا، قرائني، بنائي (تزامني) وتاريخي (تعاقبي).

ـ وأخيرا، فإن مورون هو من تلك القلة من الباحثين الذين يخوضون المغامرة «مع» النصوص لاكتشاف البناء الرمزي لصراع نفسي غير معروف في البدء.

ممارسة المطابقات

«أن يقرأ المرء يعني أن يرى بين الكلمات أنظمة علاقات». غير أن الأمر يعني الاستدلال على علاقات «غير ملحوظة» مقدر لها أن تغدو «بداهات ساطعة» عن طريق تكييف مبدأي «التداعيات الحرة» و «الإصغاء العائم». إذ يمكن استخدام أي نص كسياق تداع لآخر، كما تسمع كل قراءة في نص ما أصداء النصوص الأخرى. ويكمن أساس هذه الممارسة في الإجراءات اللاواعية من تكثيف وإزاحة وإرصان ثانوي، الخ... كما يتم التعامل هنا مع الموقعية الفرويدية الأولى : اللاوعي/ ما قبل الوعي/ الوعي.

والمطابقة ليست عملية مقارنة. فنحن نقارن أشياء متماثلة بشكل ظاهر وندرك سريعا نقاط الاختلاف والتشابه في وقت واحد. أما المطابقة فهي تبحث عن توافقات الدالات اللفظية أو التصويرية في نصوص مختلفة

بشكل ظاهر. ويفترض ذلك «تشويش» المعنى الواعي وقلب البنى النحوية synatxiques والدلالية sémantiques بالإضافة إلى «ملاءمة النظر بشكل معين». وتبقى النصوص في المقارنة منفصلة، أما في المطابقة فيحل محلها (مؤقتا) تنظيم آخر يسميه مالارميه «الالتماع من تحت Le miroitement en-dessous» وهو مرتبط بالرغبة في «ترك المبادرة للكلمات» : إنه المنطق الآخر، منطق اللاوعي.

لا يمكن على الإطلاق مطابقة عنصر وحيد بل «شبكة»، وجونيت Genette محق في ذلك: إذ يتعلق التوافق بمجموعة أو بنظام من «الاستعارات الملازمة». فشبكة التداعيات هي إذن «بنية نصية» مشتركة بين عدد من النصوص، وهي أيضا «مستقلة» عن الموضوع الواعي لكل نص : إنها ترسم تشكيلا تصويريا حاضرا بصورة مبعثرة في كل نص.

وهكذا يبني مورون التشكيل التصويري لـ «الملاك الموسيقي l'ange musicien» انطلاقا من «هندسة للاستعارات» استدل عليها من قصائد («تجل Apparition»، «هبة القصيدة Don du poème»، «قديسة Sainte»، «دانتلا تتلف Une dentelle s'abolit»، «شيطان القياس Le démon de l'analogie»، الخ..). وهو ينظم الشبكة حول بضع نقاط قوية تتعقد فيها كلمات وصور ومشاعر : مثل السعادة الضائعة/ هاجس الحنين/ السقوط/ الضياع، الخ.. غير أن المطابقات النصية أشد تعقيدا من ذلك بكثير، فنحن ندخل في عالم من القراءة يمنح إحساسا بالغرابة والإلفة معا. فالتشكيل التصويري لـ «الملاك ange»، على سبيل المثال، يضم مفردات مثل: «ملائكة séraphins»، «قنديل ملائكي Lampe angélique»، «ريشة plume»، «منتوفة الريش déplumée»، «طائر oiseau»، «جناح aile»، «ريش (للأدوات) Plumage (instrumental)»، الخ.. والوجود المحير الكلمة «Palmes I»[7] في قصيدة «هبة القصيدة» يفهم بفضل عبارة «aile ou palme» في قصيدة «شيطان القياس». وهكذا فإن عناصر الشبكة لا تكف عن التحول ضمن الترتيبات اللانهائية.

لكن هناك في قصيدة لشاعر وفي أعماله الأخرى تتابع وتشابك لشبكات عديدة، إذ يمكن لشبكة الملاك ـ عند مالارميه ـ أن تتداخل مع شبكة الضفيرة la chevelure الجنسية وغيرها أيضا. فبإمكاننا إذن ، وحسب رغبتنا، العودة إلى قصيدة ما لتتبع تعدد النظم الاستعارية المميز. وبإمكاننا أيضا ـ انطلاقا

من تفكيك الدالات على طريقة لاكان ـ تعميق عملية الترميز بين التخيل واللغة، مع إقصاء اعتباطية القراءات التي تنظر إلى اللغة وكأنها تتحدث وحدها (وكأنها قانون مصطلحي صرف). إن الحوار ينعقد بين ذات كاتبة وذوات قارئة تجمع بينها نصوص متحولة. وبهذه الطريقة فإن كلمة «قصبات roseaux»، في قصيدة «تعب من الراحة المرة Las de l'amer repos»، لا تحيلنا مباشرة إلى صورة ـ ترجمة قضيبية، بل هي أولا تكثيف لكلمتي «roses ورد» و «eaux مياه» وهما عنصران أنثويان تقليديا في المصطلح الترميزي تقوم قصائد مالارميه بتحويلهما بصورة مبتكرة، وبالطريقة ذاتها، فإن كلمة «mandore»[8] تكثف «or ذهب»، «dort ينام»، «m'endort ينيمني» و «ma(maman) dort أمي تنام»، بحيث يتبدى ما كان يتعذر على الشاعر قوله، أي موت وحضور أمه التي فقدها وهو في الخامسة من عمره. إن مثل هذه التأويلات لا يمكن الدفاع عنها إلا بفضل الإجراء الدقيق والدؤوب للنقد النفسي. ولهذا السبب توقفت مطولا عند ما هو أكثر إغرابا وتجديدا في هذا المنهج.

التشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية:

يرى مورون أن «هذه البنى (الشعرية) سريعا ما ترسم تشكيلات تصويرية ومواقف درامية». ونقترب من هذه المرحلة بصورة مباشرة في المسرح. إذ يصرح مورون عند قراءته لأعمال راسين بأن «العنصر المهم في كل مسرحية ليس الشخصية بل العلاقات المتأزمة بين تشكيلين على الأقل، أي الموقف الدرامي بحد ذاته».

وهنا يكمن الفرق بين القراءة النقد ـ نفسية psychocritique والقراءة التي تقوم على الهوام الناظم للعلاقات المابين ـ ذاتية للشخصية، وبخاصة الموقف النفسي الداخلي intrapsychique للذات. والنموذج هنا هو الموقعية الفرويدية الثانية: أنا أعلى / أنا/ هو surmoi/ moi/ ça.

ويعرف مورون تشكيل الأنا بأنه التشكيل «الذي تتقاطع فيه كافة العلاقات»: وهكذا تشمل المطابقة شخصيات بيروس Pyrrus ونيرون Néron وتيتوس Titus و آخيل Achille وهيبوليت Hippolyte و إلياسان Eliacin، بالإضافة إلى مونيم ـ كزيفاريس Monime Xiphasés. وتشمل المطابقة، من

جهة الوجوه المرغوبة، كلا من أندروماك Andromaque، وجوني Juni، وأتاليد Atalide، وإيفيجيني Iphigénie، الخ.. ومن جهة الوجوه المنبوذة هيرميون Hermione، أغريبين Agrippine، روكسان Roxane، إريفيل Eriphile، فيدر Phédre أو أتالي Athalie. أما بيرنيس Bérénice فتبدو (منقسمة) في المجموعتين، وهكذا نرى كيف نستدل، في التخييل المأساوي الفريد في كل مرة، على منطق دراما أخرى، منطق صراع مأساوي بين مختلف مراكز القرار في الشخصية.

غير أن التشكيلات هي ذاتها نتاج العلاقات بين الذات وموضوعاتها objets (الحقيقية أو الهوامية)، أي أنها مظاهر للشخصية اللاواعية. فشخصية هيروديا Hérodiade تشكيل لشخصية مالارميه ولموضوع الأنثى المرغوبة، الغاوية والمحرمة، لأنها تتطابق se superpose على شخصية الأستاذ صاحب قصيدة «Sonnet en X y» أو قصيدة «مغامرة Coup de dés». ويتحدث ميلمان Mehlman عن «التشكيلات المانعة بين الأنا واللاأنا» (بين التحليل النفسي والنقد النفسي Entre psychanalyse et psychocritique) التي يجب اكتشافها في تعددية العلاقات وتنضيدها étagement. كما يتحدث ليوتار Lyotard في كتابه «انسياقات انطلاقا من ماركس وفرويد Dérives à partir de Marx et de Freud» بالتحديد عن «الهوامية التوليدية fantsmatique générative».

وفي الواقع، فإن مورون يتعامل مع التحليل النفسي الإنكليزي ـ المطبوع بأعمال ميلاني كلاين Mélanie Klein ـ والذي يرى أن الإنتاج الهوامي نشاط مبدع يبدأ مع الإجراءات النفسية الأولى (التي تبقى فينا جميعا) مثل الإدماج incorporation[9] والاجتياف introjection[10]، والتماهي الإسقاطي identification projective[11]، والانشطار clivage[12]، والحداد le deuil[13]، والإصلاح la réparation.. ويبقى موطن الخيال هذا ـ وينظر إليه منذ لاكان على أنه استلابي aliénant ـ المنبع الحي للفن. وبهذا المعنى يجدر الحديث عن الصورة الهوامية imago ـ وهي مفهوم وضعه يونغ وأعاد استخدامه كل من فرويد وكلاين ـ عوضا عن التشكيلات figures أو الصور images: فالأمر لا يتعلق بقوالب كلية schémes universaux ولا بإعادة إنتاج أشخاص حقيقيين من زمن الطفولة، وإنما هو يتعلق بإنتاجات نفسية متعددة العناصر composites.

إن مورون يقودنا إلى ما سماه أندريه جاري A.Jarry بالممارسة التحليلية للنصوص.

«الأسطورة الشخصية» حسب مورون :

«يظهر تطبيق المنهج في كل حالة، ومهما يكن النوع الأدبي، وسواس مجموعة صغيرة من الشخصيات ووسواس الدراما التي تتلاعب بهم. إنهم يتحولون لكننا نتعرف عليهم ونستنتج أن كلا منهم يمثل الكاتب بصورة لا بأس بها (...) وهكذا فإن التفرد والتكرار يخلقان تشكيلات مميزة (...) لكن هذه الملاحظات حول التشكيلات يمكن تكرارها بالنسبة إلى المواقف، ففاليري Valery لا يتأمل المرأة النائمة كما يتأمل مالارميه الراقصة. وبهذه الطريقة نتوصل في كل حالة إلى عدد محدود من المشاهد الدرامية يميز سير الأحداث فيها شخصية الكاتب تماما كما تفعل الشخصيات، ويشكل جمعها أسطورته الشخصية.

«وقد يمكننا الاكتفاء بهذا التعريف التجريبي وإطلاق اسم «الأسطورة الشخصية» على الهوام الأكثر تكرارا عند كاتب ما، أو أيضا على الصورة التي تقاوم مطابقة أعماله. لكن ألا يعني ذلك البقاء دون نتائجنا؟ فلقد رأينا كيف تتكون هذه التشكيلات الأسطورية. إنها تمثل «موضوعات داخلية» وتتشكل بتماهيات identifications متتابعة، فالموضوع الخارجي يستبطن est intériorisé ليصبح شخصا داخل الشخص. وبالعكس، فإن مجموعة من الصور images الداخلية، المشحونة بالحب والكراهية، تسقط على الواقع. وهكذا فإن تيارا مستمرا من التبادلات يملأ العالم الداخلي، إنها نوى شخصية يتم فيما بعد تمثلها ودمجها بصورة تقريبية في بناء شامل. فصورة ديبورا Déborah في قصيدة «ما تقوله طيور اللقلق الثلاثة Ce que disaient les trois cigognes» تبقى ذكرى لـ ماريا Maria[14] أغنتها، ربما، بعض الإسهامات الغريبة (ذكرى بعض القراءات على سبيل المثال)، لكنها أصبحت جزءا من مالارميه(واعظ وراقصة بالمناصفة)(...). كذلك فإن راسين ـ باجازيه Bajazet يواجه راسين ـ روكسان[15]. إن كل شخصية لا يمكن أن تمثل سوى «أنا» واحد أو وجه من الأنا الأعلى أو الهو. ومع ذلك يبقى عدد التركيبات combinaisons لا متناهيا ولا يمكن توقع نوعيتها. («من الاستعارات الملازمة

إلى الأسطورة الشخصية "Des Métaphores obsédantes au mythe personnel,
J.Corti, 1983)

لقد أشرنا إلى الصيغ الأساسية التي تلخص الإجراء النقدي الذي يقودنا من بناء النصوص إلى بناء الشخصية اللاواعية. وبالتالي تكون «الأسطورة الشخصية» على تخوم الاثنين : فهي هوام لاواع (تكرار وترابط منظم لمجموعة من الإجراءات اللاواعية)، وسيناريو ما قبل ـ واع préconscient ينظم أوهاما واعية. ونحن هنا لسنا ببعيدين عن «الأسطورة الفردية للعصابي Le Mythe individuel du nevrosé» التي يعرفها لاكان بأنها «تخوف appréhension الذات الكبير والهجاسي» (وذلك استنادا إلى دراسة فرويد «رجل الجرذان L'Homme aux rats» وإلى «الشعر والحقيقة Poésie et Vérité» لـ غوته Goethe)

والقضية هنا هي، بالطبع، قضية بناء نقدي، فما ننقله عن لسان حال مالارميه بجملة «إنني أسهر وحيدا قلقا، لأن أختي الميتة هي خلف هذا الجدار، وهي ستظهر كعازفة موسيقية»، لا يتحقق هكذا في أي نص للشاعر. وحتى قصيدته «ما تقوله طيور اللقلق الثلاثة» ـ وهي صياغة سردية كتبها بعد موت أخته ماريا ـ تظهر عجوزا (تزدوج شخصيته مع وجود قط شاعر وفيلسوف) تزوره ابنته الميتة. وإذا كان مورون يطرح مسلمة وجود هوام أساسي مشترك بين الحياة والكتابة، فإنه يجعل من «الأسطورة الشخصية» الهوام الذي يدعم الكتابة وتقوم هذه الأخيرة ببنائه بشكل خاص. من هنا نجد أن «الأنا الاجتماعي» و «الأنا المبدع» يتواصلان دون أن يتطابقا.

استنادا إلى هذا النوع من الثوابت فإننا نعود إلى النصوص: وهذه المرة «تهمنا الاختلافات كما تهمنا التماثلات»، إذ ننتقل من هوامية جامدة إلى حركة التهويم fantasmatisation والترميز ذاتها التي تحول اللغة والخيال.

ونكتشف عندئذ تغيرات واستبدالات permutations الهوام. في ما يتعلق أو لا بالتغيرات: فالمشهد الذي يرغب فيه المحتضر في قصيدة «النوافذ Les Fenétres» يمكن مطابقته مع ديبورا وهيروديا أو مع حوريات قصيدة «ظهر إله المروج L'Aprés-midi d'un Faune» إذ يمد التراث الثقافي والقراءات أقطاب الهوام بتجسيدات جديدة باستمرار. والشاعر نفسه لا يبدع إلا من خلال شبكة من البدائل substitutions. ومن ناحية أخرى، فإن الاستبدالات تحدث بين أقطاب الهوام: كتبادل الأماكن، والانتقال من صيغة الفعل المتعدي

إلى المبني للمجهول passif أو المطاوع réfléchi، والنفي négation، وقلب العواطف renversement des affects، الخ... وترتبط جميع هذه العمليات الرمزية بإجراءات دينامية للقوى النزوية pulsionnelles.

إن للأسطورة الشخصية عند مورون تاريخا هو تكوين genése (نص من أيام المراهقة) وصروف شتى. فعند راسين، على سبيل المثال، تنقلب العواطف بشكل كبير حين تعقب المسرحيات ذات الشخصيات الثلاث (شخصية مذكرة بين شخصيتين أنثويتين متناقضتين) مسرحيات بأربع شخصيات، مع ظهور شخصية الأب في مسرحية «ميتريدات Mithridate». وحين ننتقل من مسرحية «فيدر Phèedre» (أبي يقتلني بإيعاز من أمي) إلى مسرحية «أتالي Athalie» (أبي ينقذني بقتل أمي) فالتحول ليس من باب المصادفة!

فالرهان الشخصي يغطي طبعا رهانات اجتماعية ـ ثقافية بين الجنسين وبين الأجيال، المؤلف هو كالمبشر بها رغم أنفه. وتكمن قوة مورون في عدم مواراته، خلف قانون ـ حقيقة عام، للصراعات، بل هو ينكب بعناد على تحليلها في خصوصيتها وإن التقت مع أيديولوجيا عامة (تحليلية نفسية هي الأخرى). فعند مورون أخلاقية ترفض تحويل شخصيات أو مؤلفين إلى شعارات من المفاهيم التحليلية التي تحدد ما هو إنساني عام. ولقد انتقد كثيرا لهذا السبب واتهم بأنه صاحب نزعة إنسانية humaniste، غير أن هذا ما يعطي عمله قيمته كحقيقة ملموسة. ويبقى الباب مفتوحا لتأويلات مختلفة، وبخاصة لتغييرات تاريخية في مفهوم الذاتية la subjectivité.

مقام الدراسة السيرية biographique:

لنذكر بإشكالية دراسة السيرة النفسية psychobiographie : كيف نتوصل إلى عدم اقتلاع عمل أدبي ما من وجود وتاريخ ماديين، وفي ذات الوقت لا نقوم بتفسيره على عجالة بالاعتماد على هذا النظام السببي systéme de causalité أو ذاك؟

حين يتحدث مورون عن «التحقق بالاعتماد على سيرة المؤلف» فهو يريد وضع تأويل الأسطورة الشخصية و «الشخصية اللاواعية» على المحك. ومع ذلك فالمهم ليس في الأحداث ذاتها بل في وقعها النفسي. وفي غياب تداعيات المؤلف على أريكة المحلل النفسي، فإن العمل الأدبي وحده هو

الذي يشير إلى الطريقة التي تعرض فيها الذات وتعيد عرض تاريخها. وهكذا يكتشف مورون، عن طريق قراءة القصائد، مدى أهمية واقعة موت الأخت الصغرى ماريا عند الشاعر مالارميه، وهو حدث أهمله كتاب سيرة هذا الشاعر. كذلك أيضا، تطرح قصيدة «شيطان القياس» لغز وسواس ما في جملة «عبثية» (لقد ماتت ما قبل الأخيرة La Pénultiéme est morte) ترتبط بإحساسات وصور تنتمي إلى شبكة «الملاك الموسيقي»، وتبلغ حد الهلع حين تتراءى للشاعر ـ مجتمعة في واقع واجهة محل صانع الأعواد luthier ـ تلك الصور الباطنة التي تنسج نصوصه. ويتوصل مورون إلى حل هذا اللغز : فالميتة الأخيرة l'ultiéme هي شقيقته ماريا، أما ما قبل الأخيرة فهي أمه المتوفاة[16] التي لا يأتي مالارميه على ذكرها إطلاقا. ويرتبط هذا الحداد الذي لا يرأب صدعه بصدمة نفسية trauma (جرح) تتولد، طبقا للنظرية الفرويدية، من تصادم حدثين يبقى أحدهما لا واعيا بصورة جذرية.

ونختم عرضنا بهذه الجملة لـ مالارميه: «على الكاتب ـ وهو يروي شجونه التي هي شياطينه المدللة وغمرات حبوره ـ أن ينتصب، في النص، بهلوانا متوقد الذهن» («في ما يتعلق بالكتاب Quant au livre»). ولنلاحظ هذا المعنى المزدوج لـ «متوقد الذهن spirituel»، ولنتأمل في حكم مورون الذي يقول بأن دراما الرغبة تتحول، عند كل كاتب، إلى دراما رغبة الكتابة.

5 ـ توجهات جديدة

إن للنقد التحليلي النفسي اليوم، كما للتحليل النفسي، تاريخ يشكل جزءا من مشهدنا الثقافي. وهو يواجه أساليب أخرى في القراءة تولدت من العلوم الإنسانية الأخرى، ومن نظريات جديدة للنص والإنتاج النصي.

لقد توجه خلفة مورون، الأوفياء لمنهجه، نحو آفاق أخرى. فهناك آن كلانسييه Anne Clancier التي تعمل في اتجاه تحليل الشخصية اللاواعية وتحليل الترميز الشعري، لكنها تبرز ما أهمله مورون، أي وضعها كقارئة أمام النص (نقلة transfertØ نقلة مضادة contretransfert). ويركز إيف غوهان Yves Gohin وسيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky في أعمالهما ـ وتحت مصطلح «القراءة النفسية Psycholecture» ـ على دراسة العلاقات التي تتعقد بين البنى الواعية والبنى اللاواعية في ما هو أشد تفردا في النص. أما أنا

فأهتم بالنشاط الإبلاغي travail de l'énonciation: أي بالتهويم الذي يبعد عن التعبير الهوامات الجامدة، وبالمسافة أو بالتناقضات التي تنتج عن الإخراج الإبلاغي mise en scéne énonciative. ويشير ديريدا Derrida بشدة إلى هذا الجانب من النص الأدبي الذي أهمله لاكان («ساعي الحقيقة Le Facteur de la vérité»). وتتميز هذه الإجراءات النقدية عن القراءات الموضوعاتية thématiques بتركيزها على المكبوت le refoulé لا المضمر l'implicite، وبإبقائها على شحنة الجنسية الطفولية في اللاوعي. ويبقى مستقلا عن هذا كله ذلك الصرح الممتنع عن التصنيف، وأعني به كتاب «معتوه الأسرة L'idiot de la famille» لسارتر. فهذه الدراسة المستفيضة المخصصة لفلوبير تستحق عرضا مسهبا. ولنشر فقط إلى أن هذا المشروع الإناسي anthropologique يشتمل على التحليل النفسي: وقد نأخذ عليه إنكاره لمفاهيم تلقب بالأساسية، لكن ذلك لا يمنع «التحليل النفسي الوجودي» من جعل مكونات النفس الفردية ونظرية الصيرورة الإنسانية الفرويدية تفسر من منطق تاريخي.

لا وعي النص حسب جان ـ بيلمان نويل J.Bellemin- Noël:

لكتاب «نحو لا وعي النص Vers l'inconscient du texte» وجهان: منهجي ونظري. «فالتحليل النفسي للنص textanalyse» استراتيجية في القراءة المفتتة لعناصر النص قريبة من «القراءة النفسية»، غير أن الناقد يرفض مفهومي الكاتب و «الأسطورة الشخصية» «المفرطين في إنسانيتهما». وهو يقترح في البداية هذه الصيغة الموفقة ـ «لا وعي المكتوب I'inconscient d'une écrivance» ـ التي تزيح الذات عن مركز النص الذي تنتجه. لكن عبارة «لا وعي النص» غامضة، ولقد أشار غوهان، عن حق، إلى أن «غياب المؤلف» يقود إلى طرح مسلمة «اللاوعي الشخصي». وإني لأقول بأن هذا الاستخدام للبنيوية اللاكانية يجعل من اللاوعي مجرد لسان langue، أي ينتزع منه صفة الكلام parole.

وبما أن اللاوعي لا يوجد خارج الإنسان، كما لا يوجد اللسان خارج الذوات الناطقة (سوسور Saussure)، فالخطر الذي يحدق بهذه المحاولة

يكمن في إحلال الذات القارئة محل الذات الكاتبة، أو أيضا في اعتبار الذات المنظِّرة sujet théoricien المحاور الوحيد.

ومع ذلك، تأتي جملة جميلة لتعيد الناقد إلى ممارسته الحقيقية : إنه «حوار عادل» مع الآخر، «بينه هو نصف الأبكم، وبيني أنا نصف الأصم». ونقع على خصوصية هذا اللقاء غير المتزامن en décalage حول النص : فالكاتب يكتب من أجل «جمهوره الداخلي» والقارئ يبني لنفسه مؤلفا في قراءته.

جوليا كريستيفا والتحليل النفسي السيميائي sémanalyse:

إن تنظير كريستيفا Kristeva في حركة دائمة : فقد أخذت، بعد كتابها «من أجل ثورة للغة الشعرية Pour une Révolution du langage poétique ، تتوجه أكثر فأكثر نحو التحليل النفسي. ولنذكر بالإضافة إلى كتابها «الشمس السوداء» الذي سبق أن ذكرناه، كتاب «حكايات غرام Histoires d'amour» و «قوى الرعب Les Pouvoirs de l'horreur».

تبتكر كريستيفا بالتحليل السيميائي نظرية تمزج فيها جميع المعارف المعاصرة: الاهتمام بالربط بين السيميولوجيا والتحليل النفسي في غاية الأهمية بالنسبة إلينا. ونحن نرجع هنا إلى الفصل المخصص لها في كتاب لو غاليو Le Galliot» التحليل النفسي واللغات الأدبية Psychanalyse et langages littéraires» ونشير إلى ناحيتين :

التعارض بين السيميائي sémiotique والرمزي symbolique :

هذا التعارض أساسي في نظرية كريستيفا. إذ يرتبط ما هو سيميائي (من جهة تكون النص géno-texte، أي ولادته) بالناحية النزوية pulsionnel، والبدائية archaique، وبالممارسات اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى أو إلى الفصام schizophrénie، ويشار إليه على أنه أمومي ـ أنثوي. أما الرمزي فيتعلق بقانون اللغة (تنظيم الأدلة signes، النحو syntaxe، علم الدلالة الخطي sémantique linéaire، الخطاب المشكل لـ «الظاهرة ـ النص phéno-texte») ويتحد، كما هو الشأن عند لاكان، بالأبوي ـ الذكري. وهكذا نقع من جديد على الثنائية التي تؤسس الفلسفة الغربية : أم ـ جسد ـ طبيعة / أب ـ لغة ـ ثقافة.

لكن كريستيفا تحاول قراءة النصوص الشعرية كمواجهة جدلية بين هذين النظامين غير المتجانسين. وهي، بإعطائها الأهمية للنشاط السيميائي، تعيد للشعر قدرته النزوية (الموسيقية، تشظيات éclatements المعنى، عمل الإدلال travail de la signifiance المصادات écholalies) مهتدية، إلى حد ما، بأعمال الباحث النفس ـ لساني psycholinguiste فوناجي Fonagy.

الذات في الفعل :

إن الذات عالقة بين السيميائي والرمزي، بين الذات النزوية، «المفتتة pulvérisé» والذات «الموضوعاتية thétique» التي تتأكد في البلاغ l'énoncé. والحرية الوحيدة للذات المتكلمة هي في لعبتها المميزة، والتي لا تخضع لحساب، مع وضد الدليل signe : إنها خاصية الذات في الفعل. وترى كريستيفا نموذجها في شعراء الحداثة (مالارميه، أرتو Artaud، باتاي Bataille، جويس، سيلين Céline). وعلى التحليل النفسي الانتباه إلى «هذه الأزمات التي تنتاب المعنى والذات والبنية». فكريستيفا ترفض «تجنيس Sexualiser الإنتاجات الثقافية» بكلمة ذكر أو أنثى، لأن «القول le dire» (الذات في إبلاغها le sujet en son énonciation) يفلت من هذه التصنيفات. وفي الحقيقة فإن المرء يكتب ليتخلص من هذه الأدوار أو التمثيلات الجامدة. لكننا نلاحظ أن التصنيف إلى ذكر وأنثى يبقى الأساس الذي لم يعاين بعد في هذه النظرية.

وتشير كريستيفا إلى صعوبة بناء نظرية لما يتعذر تنظيره : إذ يجب ـ وهذا من باب المفارقة ـ أن تكون ذات النظرية نفسها «موضع تحليل لانهائي»، وهو أمر «قد تقبل به المرأة مع غيرها من النساء، وهي التي تعلم بطلان الكائن l'inanité de l'être (الذات في الفعل). فهل يمكننا إذن تجنيس الإنتاجات النظرية على أساس الذكر والأنثى؟ «لربما كان على المرء أن يكون امرأة ـ أي ضمانا للاجتماعية Socialité بعدانهيار الوظيفة الأبوية الرمزية والمولدة لتجددها المستمر ولتوسعها ـ لكي لا يتخلى عن العقل النظري ولكي يرغمه على زيادة قدرته بمنحه موضوعا يتجاوز حدوده». لم يرفض في الحقل الأدبي ما هو مؤكد في المجال النظري؟ لم لا تسهم كاتبات في «أزمات المعنى والذات والبنية» هذه والتي تفترض «قطيعات وتأرخا historicisation»

واعتراضات تختلف بحسب الأفراد؟

تطرح كريستيفا مسألة التجنيس sexuation في مجال الفكر، وتطويها في مجال الإنتاج الأدبي. وهذا أمر مؤسف، لأنه من الصعب إقصاء هذا البعد في الإنسان من بين محاولات تفريد singularisation الخيال والرغبة والعلاقات مع العالم، مع الآخر ومع اللغة. اللهم إلا إذا كان «الحلم بوراثة أبوية صرفة، وهو هاجس الخيال اليوناني» (فرنان Vernant) ما يزال هو الآخر هاجس الثقافة الغربية الرافضة حتى لفكرة قدرة الإنسان على أن يكون مختلطا، أي نتاجا للجنسين في حالة تبادل مستمرة. ويمكن للمرء أن يلاحظ أن مجمل النصوص الأدبية والنظرية والنقدية التي أشرنا إليها في دراستنا هي نصوص لرجال. فالتحليل النفسي، وهو نظرية الجنسية، لم يفلت من أيديولوجيا المذكر ـ العام. كما أنه يعود دوما إلى مسألة الأنوثة التي هي «حجر عثرته»، أو «مهمته العمياء» كما تقول لوس إريغاريه Luce Irigaray. وهكذا تبقى مسألة التجنيس المزدوج double sexuation في أفق النظرية الفرويدية كغاية متعذرة البلوغ.

لقد حاولت قراءة أعمال دوراس Duras بطريقة تحليلية لاستكشافها، وذلك لمتابعة تجربة خضتها أثناء تحليلي ـ وهي تجربة لم تجد مكانا لنفسها ولا كلمات في النظرية ذاتها. وتجنبت استبعاد واختزال نصوص دوراس باسم الكلي أو الأنثوي المرمز féminin codifié. فإذا لم يكن باستطاعة النظرية التحليلية أن تأخذ على عاتقها التكوينات الخيالية والترميزات والبنى السردية، فالنظرية هي التي يجب أن تتغير. هذا كان موقفي في كتابي «مواطن الأنثوي Territoires du féminin». وهنا نعود فنلقي هذا التمييز الذي أقمناه في بداية الفصل بين المفاهيم العملياتية concepts opératoires (حول الإجراءات اللاواعية) والمفاهيم التفسيرية concepts explicatifs المرتبطة بالطابع الاجتماعي ـ التاريخي للتحليل النفسي.

إن التحليل النفسي التقليدي ينفي هذا الطابع الاجتماعي ـ التاريخي لمفاهيمه الأصولية canoniques التي تريد تحديد الصيرورة الإنسانية : كالأوديب، وتفوق النسب filiation والوظيفة الأبوية ، والوحدانية القضيبية unicité phallique للجنس والرغبة، الخ.

ويعترض فيرنان، باسم «علم نفس تاريخي»، على الطابع التفسيري

الأحـادي لأسـطـورة أوديب في النظـريـة الفرويدية. كما يجعل كلوديفـي ـ شـتـراوس Cl. Lévi-Strauss مـن النظـرية الفرويـديـة «إحـدى روايـات une version» هذه الأسطورة. ويـرد غرين على ذلك بصورة دوغمائية مريبة: ما دامت هناك أسرة، هنالك أوديب. ألا يخلط غرين هنا بين الأسئلة الأساسية (أسئلة الولادة من اثنين، واختلاف الجنسين والأجيال) والرد الذي يمثله الأوديب المذكر تقليديا؟ وعلى العكس من ذلك، يعلن لابلانش Laplanche في مجلة «La Nefس : «إن بنى اللاوعي والهوام قابلة للتطور مع بنـى التبادل والأسرة».

يبدو لي أن تيمية المفاهيم fétichisme des concepts تهدد الاستجابة للتغيرات الجماعية التي تهيىء لها الأدب السباق دوما أمام النظرية. فعلى النظرية الإصغاء إلى نصوص النساء المهملة بشدة على الطريقة القديمة، وإلى نصوص رجال تم تهميشهم أو أنهم اختزلوا إلى أفكار وأشكال مقبولة وإلى خيال مقبول. نضيف إلى ذلك أنه يجب فهم النظرية التحليلية كحقل للأبحاث المتنوعة والمتضاربة أحيانا، لا كمذهب نذر لاستبعاد كل ما يهدد التقليد العام. وها نحن إذن قد توغلنا في صميم المشكلات المعاصرة.

3 النقد الموضوعاتي

La critique thématique

دانييل برجيز Daniel BergeZ

مقدمة :

اعتدنا، منذ بضعة عقود، على التحدث عن «الموضوعات thémes» في الدراسات الأدبية. فطريقة تجميع المواد حسب الموضوعات ظهرت في مناهج بعض المسابقات، وفي الامتحانات الشفهية للبكالوريا، وفي الكتب المدرسية. فبدا المفهوم وكأنه مسلم به، لكنه مع ذلك مفهوم إشكالي إذا ما ربطناه بالتيار النقدي الذي استعار منه التسمية.

اعتبر النقد الموضوعاتي، في الخمسينيات، متمثلا بشكل كامل في «النقد الجديد» الذي أثار جدالا حادا بين أنصار وأعداء الحداثة. لكن هذا التمثل خادع : فالنقد الحديث نشأ تحت شعار اللسانيات والبنيوية والتحليل النفسي، أي تلك التيارات الثلاثة التي عمل النقد الموضوعاتي دوما على صون استقلاليته تجاهها. ولقد ولّد هذا الخلط أنسابا خاطئة، إذ أُدرج رولان بارت Roland Barthes وجان بول سارتر ضمن هذا التيار النقدي مع أنهما لم يشاركاه أسسه الروحانية، وأخذا

تدريجيا بالابتعاد عنه. فكم هو شاسع هذا البون، عند بارت، بين كتابه عن ميشليه Michelet وكتابه «"S/Z"، وعند سارتر بين كتابه عن بودلير ـ وهو أول دراسة في «التحليل النفسي الوجودي» ـ وكتابه «معتوه الأسرة L'Idiot de la familleå° فبارت وسارتر مرا بجوار النقد الموضوعاتي، غير أن تأملهما النقدي لا يدور حول هذه المرجعية. وهذه هي الحال بالنسبة إلى جميع من اخترنا التحدث عنهم في هذا الفصل : جورج بوليه G.Poulet، جان روسيه Jean Rousset، جان ستاروبنسكي Jean Starobinsky، جان بيير ريشار Jean-Pierre Richard، فجميعهم تأثروا بأعمال غاستون باشلار Gaston Bachelard وبصورة أشد عمقا بمؤسسي «مدرسة جنيف» أي ألبير بيغان Albert Béguin ومارسيل ريمون Marcel Raymond. إن هؤلاء النقاد تجمع، أو جمعت، بينهم علاقات صداقة وتقدير وفضول يقظ تجاه بعضهم البعض. فألبير بيغان، الذي قدم مارسيل ريمون لكتاب له يضم مجموعة من المقالات، خصص مقالات سديدة لزميليه غاستون باشلار وجان روسيه. وجان ستاروبنسكي قدم لكتاب جورج بوليه «تحولات الدائرة Les Métamorphoses Cercle». وقدم بوليه بدوره لكتاب جان بيير ريشار «ستاندال وفلوبير». إن هؤلاء النقاد يراقب بعضهم بعضا وهم يعملون ليتفكروا بإجرائهم الخاص بصورة أفضل.

ذلك لأن وجهة النظر الموضوعاتية ليست عقيدة dogme على الإطلاق، فهي لا تتمفصل حول مذهب بل تتطور في البحث بدءا من حدس مركزي. ولا شك في أن النقد الموضوعاتي ينطلق من رفض أي تصور لعبي Ludique أو شكلاني formaliste للأدب، ورفض اعتبار النص الأدبي غرضا objet يمكن استنفاد معناه بالتقصي العلمي. وفكرته المركزية هي أن الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وأن هذه التجربة ذات جوهر روحي. ولهذا السبب يقول مارسيل ريمون بأن ما جذبه في روسو Rousseau هو تلك «التجربة الصوفية mystique» (في «جان جاك روسو، البحث عن الذات وحلم اليقظة، J-J.Rousseau, la quête de soi et la rêverie»). أما جورج بوليه فيكتب، مشيرا إلى تجربته الأدبية وهو في سن العشرين :

«كان الأدب يبدو لي وكأنه ينفتح أمام نظري بصورة روحية وافرة تمنح لي بسخاء». (« الوعي النقدي La Conscience critique»).

لقد كان من الطبيعي، وفق هذه الشروط، أن يلتفت هؤلاء النقاد إلى

الشعر قبل غيره. فخصص له ألبير بيغان نصوصه الأكثر تركيزا، وتوجه إليه غاستون باشلار في معظم الأحايين، وهو الذي يرى أن «للشعر وظيفة منبهة» («الماء والأحلام L'Eau et les rêves»). لقد كانوا جميعا شديدي التأثر بالرسالة الوجودية Vocation existentielle التي يحملها الشعر منذ الرومنسية : «منذ أقل من قرنين يحمل الشعر، عن وعي، وظيفة أنطولوجية ـ وأعني معا. تجربة في الكائن وفكرا حوله» ؟في مقدمة جان ستاروبنسكي لكتاب إيف بونفوا Y.Bonnefoy «حول حركة وثبات دوف Du mouvement et de l'immobilité de Douve»).

١ ـ الوضع التاريخي

إن النقد الموضوعاتي هو، أيديولوجيا، ابن الرومنسية. ومع ذلك فإن مرجعية «الموضوعات» في الدراسات الأدبية تعود إلى فترة أبعد من ذلك بكثير. فالمصطلح موروث عن علم البلاغة القديم الذي يعطي أهمية كبيرة لـ «الموضعية topos»، وهي عنصر مدلولي élément de signification حاسم في أي نص. إلا أنه كان لابد من انتظار تطورات العلوم المقارنة ـ في اللسانيات والأدب ـ في بداية القرن التاسع عشر كي يكتسب المفهوم أهمية أكبر: فقد أمدنا مفهوم «الموضوع» بعنصر مشترك مدلولي أو إلهامي inspiration يسمح بمقارنة أعمال مؤلفين مختلفين انطلاقا من «فهرس index» واحد.

الميراث الرومنسي:

في العصر ذاته طور التيار الرومنسي، الألماني بشكل خاص، نظرية للعمل الفني امتد أثرها بعد قرن من الزمن بفضل النقد الموضوعاتي. فالعمل الفني، وفق «جماعة يينا groupe d'iéna»، لم يعد ينظر إليه وفق نموذج مسبق يجب إعادة إنتاجه، بل إنه يرجعنا إلى الوعي المبدع، إلى باطنية شخصية تطوع كل العناصر الشكلية والمحدثة للعمل الفني: الإلهام، «الكيفية»، التركيب composition، الخ... كما يظهر أثر الفكر الألماني أيضا عند نقاد «مدرسة جنيف» ويمتد في فكر الموضوعاتيين les thématiciens عن طريق فلسفة هايدغر Heidegger. فليس من الغريب إذن أن يجعل النقد الموضوعاتي من الرومنسية عصره المفضل. فقد خصص له بيغان وريمون

وريشار وبوليه عددا من الدراسات، وهم يرون فيه انتصارا لأدب وعي الذات littérature de la conscience ينسجم مع إجرائهم الخاص :

«إن نقطة الانطلاق الوحيدة عند جميع الرومنسيين، ومهما تنوعت نقاط وصولهم، هي حتما فعل وعي الذات l'acte de conscience» (جورج بوليه «بيني وبين نفسي Entre moi et moi»).

فالفن قبل كل شيء، وحسب المنظور الرومنسي، ليس بناء شكليا بل تأتي أهميته من قدرته على توليد تجربة ما وإنتاج معنى يؤثر في الحياة. ويتفق جميع النقاد ذوي الاتجاه الموضوعاتي حول هذه النقطة: «هل يستحق الأمر عناء المغامرة إن لم يثر بالمعاني عالم المفسر وحياته عند الخروج من التجربة (تجربة القراءة والتأويل)؟» (ستاروبنسكي «العلاقة النقدية La relation critique»). ولا يمكن في هذه التجربة المزدوجة ـ لأنها تمس القارئ والكاتب على حد سواء ـ دراسة الواقع الشكلي للعمل الفني لذاته. فالعمل الفني هو «تفتح متزامن لبنية ما ولفكر ما (...)، مزيج من شكل وتجربة يتضامن تكونهما وولادتهما» (جان روسيه «الشكل والمعنى Forme et signification»). وحسب ستاروبنسكي، فقد كان روسو ـ في تاريخ الأدب بفرنسا ـ من أوائل الذين عاشوا هذا «الميثاق بين الأنا واللغة» («جان جاك روسو، الشفافية والعائق J-J.Rousseau,la transparence et l'obstacle») وربط مصيره كإنسان بإبداعه الأدبي. فهناك إذن عند روسو تشابك بين الوجود والتفكير والنشاط الأدبي : فالكاتب لا يقول ذاته فحسب، بل هو يبتدعها في استخدام الكلمات. وهكذا طرح روسو ـ ومن بعده الرومنسيون ـ تصورا روحانيا وديناميا معا للفعل المبدع: فالعمل الأدبي هو مغامرة مصير روحي يتحقق في حركة إنتاجه بالذات.

الجذور عند بروست:

يوسع مارسيل بروست Marcel Proust نطاق تطبيق هذا التصور في كتابه «ضد سانت بوف Contre Saint-Beuve» كما في بعض صفحات روايته «البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu». فهو إذ أكد ضرورة تجاوز وجهة نظر السيرة الشخصية، ورفض كل تصور حرفي بحت للنشاط المبدع وكل تعريف محدد للأسلوب، هو بمنزلة امتداد للإرث

الرومنسي ووضع لأسس النقد الموضوعاتي المستقبلي. وهو إذ يؤكد أن الأسلوب ليس قضية تقنية بل رؤية، وأن العمل الأدبي يستوجب إدراكا مميزا للعالم يندمج بالمادة التي يتشكل منها هذا الإدراك، يعرف الأسلوب في واقعه المزدوج غير القابل للتحليل indécomposable كإبداع لغوي وعالم محسوس في آن معا. وهكذا قادته قراءته للأعمال الأدبية إلى استعمال مفهوم الموضوع كما استعمله النقد الأدبي في منتصف هذا القرن:

«لربما يكمن الدليل الأكثر أصالة على العبقرية ـ كما قلت لألبرتين ـ في هذه القيمة المجهولة لعالم وحداني، أكثر منها في محتوى العمل الأدبي ذاته (...). كنت أشرح لألبرتين كيف أن كبار الأدباء لم يعطوا سوى عمل واحد، أو بالأحرى كيف أنهم عكسوا بطرق مختلفة الجمال ذاته ومنحوه للعالم. (...) إنكم لترون عند ستاندال Stendhal إحساسا معينا بالعلو يرتبط بالحياة الروحية: إننا نجده في المكان المرتفع حيث يسجن جوليان سوريل، وفي البرج الشاهق حيث يحتجز فابريس، وفي برج الأجراس حيث يدرس القس بلانيس علم النجوم ويلقي منه فابريس نظرة طويلة على العالم». («السجينة La Prisonniére»).

2 ـ الأسس الفلسفية والجمالية

الأنا المبدع:

يستدعي التصور البروستي ـ الذي يتجاوز التمييز التقليدي بين الشكل والمضمون ـ بالضرورة تحديدا جديدا للأنا المبدع. ويشرح بروست ذلك بوضوح في كتابه «ضد سانت بوف» إذ يقول: «الكتاب هو نتاج أنا آخر غير الذي نكشف عنه في عاداتنا، في المجتمع وفي رذائلنا. فإذا ما أردنا أن نسعى إلى فهم هذا الأنا، فلن نستطيع الوصول إليه إلا في أعماق أنفسنا، حين نحاول إعادة خلقه في ذواتنا». قد تبدو ملاحظة بروست متناقضة، فالأنا الذي يتحدث عنه هو، في آن معا، معطى نفسي عميق في الفنان وموضوع إعادة خلق. وما يجب فهمه هو أن الأنا المبدع يبتدع نفسه في الحركة التي يقول فيها ذاته، فهو يعبر إذن عن نفسه بتجاوزها، والفعل المبدع لا ينفصل عن هذه الحركة المؤسسة له.

ويشترك معظم النقاد الموضوعاتيين بهذا الإحساس بالمطاوعة الدينامية

للأنا. ويبدو ريشار، الذي يستشهد في صدر كتابه «عالم مالارميه الخيالي L'Univers imaginaire de Mallarmé» بجملة الشاعر «يصنع الشاعر نفسه أمام الورقة»، الأقرب إلى فكر بروست :

«إن الأسلوب هو ما ينزع إليه الإنسان مختارا، إنه ما يصنع به ذاته فيبتكر، وفي ذات الوقت يكتشف الحياة الحقيقية». (المصدر السابق).

كما يعتقد ستاروبنسكي بأن «الكاتب ـ في عمله الأدبي ـ ينكر ذاته، يتجاوزها ويتحول» («العلاقة النقدية La relation critique»). وروسيه، وهو الأكثر انتباها إلى لعبة الأشكال الأدبية، لا يتوانى عن التأكيد بأن «العمل الأدبي، قبل أن يكون إنتاجا أو تعبيرا، هو بالنسبة إلى الذات المبدعة وسيلة للكشف عن الذات». («الشكل والمعنى Forme et signification»).

وهكذا نرى كيف يرفض النقد الموضوعاتي «التصور التقليدي للكاتب الذي يسيطر على مشروعه سيطرة مطلقة، كما يرفض الإجراء التحليلي النفسي الذي يرجع العمل الأدبي إلى دفينة نفسية سابقة له. ولا ينسى النقد الموضوعاتي هذه السيطرة ولا هذا النصيب اللاواعي، بل هو يسند حقيقة العمل الأدبي إلى وعي دينامي قيد التشكل. لهذا السبب يعترف ستاروبنسكي، في كتابه «جان جاك روسو الشفافية والعائق J-J.Rousseau, la transparence et l'obstacle»، بعدم ميله إلى التقصي النفسي والطبي المتعلق بالأدباء، والذي يمارسه نقاد «يدفعون بهذه الجثث إلى طاولة التشريح، وكأنهم يستعدون للكشف عن الدافع السري للأعمال الأدبية في أحد الأنسجة المعطوبة». ذلك لأن «الفنان وإن ترك دوما بقايا جثته (...) فإننا لا ننفذ أبدا من خلالها إلى فنه».

وبما أن للعمل الأدبي وظيفة إبداعية وكاشفة للذات معا، فإن النقد الموضوعاتي يبدي اهتماما خاصا بفعل الوعي لدى الكاتب. وإذا ما كان باشلار يتحدث بهذا المعنى عن «الأنا المفكر للحالم cogito du rêveur» فإن المفهوم يستعيد بعدا ذهنيا أكبر عند جورج بوليه لكنه يبقى بعيدا جدا عن الأنا المفكر الديكارتي. فعبارة «أنا أفكر إذن أنا موجود»، عند ديكارت، تؤسس بصورة يقينية وواضحة أنطولوجيا مشتركة بين البشر جميعا. وعلى العكس من ذلك، فالأنا المفكر عند باشلار وبوليه يفرِّد singularise وعيا وعالما مبدعا بتحديد علاقة خاصة مع العالم عن طريق حدس أولي لا

يمكن إرجاعه إلى أي حدس آخر. لذلك يحاول بوليه ـ خاصة في كتابه «بيني وبين نفسي» الذي يضم «محاولات نقدية حول وعي الذات Essais critiques sur la conscience de soi» ـ أن يثبت عند الكتاب هذه اللحظة الافتراضية، حيث يوجد الأنا بصورة متفردة في فعل الوعي وبواسطته. ويدل ستاروبنسكي، بالطريقة ذاتها، على أن ظهور الحقيقة عند روسو لا يمكن فصله عن «كشف الوعي» («جان جاك روسو، الشفافية والعائق»). كما يكتشف الناقد نفسه إشكالية مشابهة عند مونتين Montaigne:

«إن الوعي موجود لأنه يتجلى لذاته، لكن ذلك لا يتم بإظهار عالم يهتم به هذا الوعي اهتماما كليا» («مونتين في حالة الحركة» «Montaigne en mouvement”, Gallimard, 1982»).

يتفادى النقد الموضوعاتي غالبا، لتحليل هذا الكشف عن الأنا المعاصر للعمل الأدبي، إرجاع هذا الأخير إلى الفرد التاريخي الذي هو مؤلفه. وهكذا غالبا ما يستعيض ستاروبنسكي، في دراسته عن مونتين، عن اسم المؤلف بمفردات مثل «أنا»، «ذات»، «كائن». وهذا المفهوم الأخير هو عادة لسانية ما أكثر ما تتكرر في النقد الموضوعاتي. فـ جاك روسيه يستخدمه وكذلك ريشار وبوليه وباشلار. ويوضح مارسيل ريمون أسباب هذا الإيثار حين يؤكد أن «أعمال روسو هي صعبة التأويل، فتقلبات ذاته لا تسمح باختزالها بسهولة إلى تحليل موحد» («جان جاك روسو، البحث عن الذات وحلم اليقظة J-J.Rousseau, la quête de soi et la rêverie »). وهو يقترح، متجاوزا حالة روسو، أن يحاول النقد تناول الأنا في تغيراته، وبخاصة في تلك الحركة الجوهرية التي يتحقق فيها بالتحامه بالعمل الأدبي.

العلاقة مع العالم:

يستدعي التأكيد على أهمية عمل الوعي بالضرورة وجود فكر حول العلاقة مع العالم. وفي الحقيقة فلقد نجحت الفلسفة الحديثة بإقناعنا بأن كل وعي هو وعي بشيء ما، سواء أكان بالذات أم بعالم الأشياء الذي يحيط بنا. ويستخلص جورج بوليه من ذلك هذا القانون العام:

«قل لي كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد، أو قل لي أيضا كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، وسأقول لك من أنت»

(«بيني وبين نفسي Entre moi et moi, J. Corti, 1977»).

ومن هنا نجد أن مفهوم العلاقة هو أحد المفاهيم الرئيسة في النقد الموضوعاتي. فالأنا يؤسس ذاته من خلال علاقته معها، وهو يتحدد من خلال علاقته مع ما يحيط به. والتأكيد على أهمية موضوع النظرة le regard ـ وهي فعل علاقة جوهري ـ يدين بالكثير لهذا الحدس. إذ يرى باشلار أن «النظرة مبدأ كوني»، ويكرس روسيه سلسلة دراسات لـ «مشهد النظرة الأولى في الرواية» في كتابه «والتقت العيون Les yeux se rencontrèrent»، كما يعطي ستاروبنسكي للفعل النقدي شعار «العين الحية l'oeil vivant».

تدين فلسفة العلاقة المؤسسة هذه بالكثير لتطور الظاهراتية phénoménologie. فلقد تأثر باشلار بـ هوسرل Husserl، وتأثر أتباعه من بعده بـ ميرلو بونتي Merleau -ponty الذي يعرف الظاهراتية بأنها الفلسفة التي تعيد وضع الجواهر essences في الوجود، وترى أنه لا يمكن فهم الإنسان والعالم إلا انطلاقا من «وجودهما العرَضي facticité» («ظاهراتية الإدراك الحسي Phénoménologie de la perception»). من هذا المنظور فإن «للحواس معنى»، حسب تعبير إيمانويل لوفيناس Emmanuel Levinas. وهذا ما يدفع بألبير بيغان A.Béguin إلى رفض التمييز الخاطئ بين الأنا والأشياء «الذي يدفعني إلى الاعتقاد بأن أجهزة الإدراك الحسي «السوي» عندي تسجل نسخة طبق الأصل عن «واقع» ما . («الروح الرومنسية والحلم L'Ame romantique et le rêve»).

لقد آثر بروست المقاربة الظاهراتية وبخاصة في الصفحات الشهيرة التي يخصصها السارد إلى رؤيته لغرفته عند الاستيقاظ، في بداية رواية «البحث عن الزمن الضائع». وسيطر هذا المنظور في النقد الموضوعاتي الذي غالبا ما يتمسك بتحديد طريقة من طرق «الوجود ـ في ـ العالم» انطلاقا من النصوص الأدبية. وهذا هو حال مشروع ستاروبنسكي في كتابيه المهمين اللذين خصصهما لدراسة روسو ومونتين. إذ يبين ستاروبنسكي أن الأمر عند روسو يتعلق بـ «الوصول إلى الآخرين دون مغادرة الذات، وذلك بالاكتفاء بأن يكون هو ذاته وبأن يظهر للآخرين كما هو عليه» («جان جاك روسو، الشفافية والعائق»).

أما مونتين، فهو يقنعنا بأن «الفرد لا يمتلك ذاته إلا من خلال انعكاس

علاقته بالآخرين، كل الآخرين» («مونتين في حالة الحركة»).

غالبا ما تنتظم القراءة الموضوعاتية للأعمال الأدبية، إذا حسب أصناف الإدراك الحسي والعلاقة : الزمان والمكان والأحاسيس.. إذ يرى بوليه أن «سؤالنا من أكون؟ يرتبط (...) بطبيعة الحال بالسؤال متى أكون؟ (...) وهذا السؤال يتوافق بدوره مع سؤال آخر مشابه وبصورة طبيعية أيضا ؛ أين أنا؟» («العلاقة النقدية»). وتجيب الأجزاء الأربعة التي تشكل كتاب «دراسات في الزمن الإنساني Etudes sur le temps humain» عن هذا المشروع. إن هذه الاهتمامات، وإن كانت أقل منهجية عند بقية ممثلي النقد الموضوعاتي، فهذا لا يعني أنها لا توجه تأملاتهم بصورة خفية. إذ يميز روسيه نموذجين من المواقف أمام الزمن في العصر الباروكي، وذلك بمقابلة «أولئك الذين يقدمون على دخول تجربة التعددية المتحركة وأولئك الذين يرفضونها أو يعملون على تجاوزها» («أدب العصر الباروكي في فرنسا La Littérature de l'âge baroque en France»). وهنا أيضا كان باشلار هو الذي شق الطريق، فهو أول من أظهر كيف يتملك الخيال المبدع الزمان والمكان بحسب نموذج موحٍ لـ «الوجود ـ في ـ العالم» خاص بالفنان.

ولقد تأثر أسلوب النقد الموضوعاتي بهذا المنحى وذلك باستعماله الواسع للاستعارة في غضون الحديث عن أصناف الإدراك الحسي، وبخاصة فيما يتعلق بالحيز المكاني، كما يظهر ذلك عند ستاروبنسكي حين يعلق على أحلام اليقظة لروسو :

«منذ تلك اللحظة ينبسط فضاء جديد : فضاء مُزَمَّن temporalisé يتركز على الأنا، يحييه ويسكنه فيض الشعور. ذلك هو فضاء النزهة» («جان جاك روسو، الشفافية والعائق»). وبمعنى مواز فإن طرق الإدراك الحسي تكتسب غالبا حقيقة ماهية تشهد على أهميتها في «الوجود ـ في ـ العالم» الخاص بالفنان. وهكذا نجد عند ريشار أن صفات حسية من مثل خشن، ناعم، مرمري، ذابل، لماع، الخ... تفقد وظيفتها كصفة لتصبح ماهية حقيقية. ونقع على الأمر ذاته عند ستاروبنسكي حين يشير إلى أهمية «الصفات المادية ـ عند مونتين ـ للمليء والفارغ، للثقيل والخفيف، والتي لا يمكن فصلها عن صور الحركة» («مونتين في حالة الحركة»). إن كتابة الموضوعاتيين بهذه الطريقة توسع وتغير موقع لعبة التميزات. فالحكم النقدي لا يتوجه

فقط إلى الوعي أو الغرض أو الكائن بل أيضا إلى العلاقات التي توحدهم وأساليبها وطرقها. عندها يصبح للانطباع الحسي أهمية لا تقل خطورة عن الفكر المتعقل.

الخيال وحلم اليقظة:

لا يمكن في إطار العمل الفني فصل الإدراك الحسي عن الإبداع. فنحن لا نستطيع إذن تحليله بإرجاعه، ببساطة، إلى معطى سابق له يكون العمل الفني بمنزلة نقل عنه. وإننا لنجد هنا مفارقة تفكير بروست في خصوص الأنا المبدع : فالفنان إذ يكشف عن نفسه في عمله، فهو أيضا يشكل نفسه بواسطته. فالنقد الموضوعاتي يسلم إذن بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المبدع وعمله. كما كتب باشلار، الذي طالما أحب الاستشهاد بهذه الصورة للشاعر إيلوار Elurad «كم تتغير يدنا حين نضعها بيد أخرى» : «نعتقد بأننا ننظر إلى السماء الزرقاء، وإذ بها فجأة هي التي تنظر إلينا». («الهواء والأحلام L'air et les songes»). ويستخلص ستاروبنسكي نتائج هذا الحدس حين يؤكد - في كتابه «العلاقة النقدية» - على «الصلة الضرورية بين تأويل الموضوع objet وتأويل الذات».

لهذا السبب يهتم النقد الموضوعاتي بشكل خاص بكل ما يشير في النص إلى دينامية الكتابة. فستاروبنسكي يعمل على إظهار «المبدأ الحركي الذي يدير فكرة التاريخ عند روسو» («العلاقة النقدية»). وهو لا يسمي جزافا دراسته حول مونتين مؤلف الرسائل Les Essais «مونتين في حالة الحركة»، إذ يظهر كيف يعتمد مونتين طريقة «البناء بالتولدات الذاتية المتتالية construction par bourgeonnement successifs». أما ريشار فيسعى، في تعليقه على أعمال مالارميه، إلى مواكبة انتشار déploiement النص عوضا عن البقاء على «عتبته» («عالم مالارميه الخيالي L'Univers imaginaire de Mallarmé») وهي طريقته لتفادي تحجير عمل الكاتب باختزاله إلى موضوع للدراسة، ولتناوله في حركته المبدعة.

لا يمكن للعلاقة بين النقد الموضوعاتي والتحليل النفسي أن تقوم إذن إلا على النزاع - على الرغم من أن بعض ممثليه، مثل ستاروبنسكي وريشار، يدينون له بالكثير. وفي الحقيقة فإن نقاط الالتقاء بينهما مهمة: فهناك

الاهتمام المميز ذاته بالصور، والرغبة ذاته بتجاوز المعنى الظاهر للنصوص، واعتماد القراءة «العرضانية transversale» للأعمال الأدبية وهي قراءة تسمح بعقد المقارنات وإظهار التشكيلات التصويرية والترسيمات schémas الغالبة، لكن هاتين المقاربتين تتعارضان جذريا في مسألة العلاقة بين الذات المبدعة وعملها الأدبي. إذ يميل التحليل النفسي إلى اعتبار العمل الأدبي جملة معقدة من الأدلة signes تحيل إلى وضع نفسي سابق وتلعب دورا تصعيديا ayant un rôle de sublimation : فالفن، عن طريق الإيهام، يدفع بالرغبة المكبوتة إلى التعبير عن ذاتها. ويستنتج جيلبير دوران Gilbert Durand من ذلك أن «الصور عند فرويد ليست سوى أقنعة - مخجلة إلى حد ما - وثياب للتنكر يلبسها الكبت لليبيدو Libido الخاضع للرقابة. فالصورة عنده ليست في نهاية المطاف سوى ساتر للعورة» («يونغ أو تعددية النفس Jung ou le polythéisme de Psyché Le Magazine littéraire, No 159/160»). وعلى العكس من ذلك، يرى باشلار أنه لا يجب رد الصورة إلى تكونها وربطها بما يسبقها، بل التقاطها عند ولادتها ومعايشتها في صيرورتها. إذا فالمنهج السيري le biographisme والاستقصاء التحليلي النفسي يختزلان العمل الأدبي ويبترانه. وبما أن «العمل الأدبي يخضع، معا، لمصير معيش ولمستقبل متخيل» (ستاروبنسكي «العلاقة النقدية») فهو يفلت من مخططات السببية الاستعادية rétrospective .

ويعتبر الإصرار على الإحالة إلى مفهوم الخيال أكثر ما يدل على هذا التوجه النقدي، فهو يسمح للموضوعاتيين بالابتعاد عن التصور الوظيفي للنفس الإنسانية واعتبارها ملكة مبدعة ومنجزة. إذ يرى باشلار - وهو الذي مهد هذا المجال أمام جميع النقاد الموضوعاتيين - أن الخيال دينامية منظمة. ويبتعد هذا التصور كل البعد عن تصور سارتر الذي يضفي على الخيال أثر الواقع «العدمي». فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان لأنه ظاهرة وجود : «إن صورة بسيطة، إن كانت جديدة، لقادرة على الكشف عن عالم بأكمله. فالعالم متغير إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها، وهو بالتالي يجدد المسألة الظاهراتية». («شعرية الفضاء La poétique de l'espace»).

ويوضح هذا التصور موضوع حلم اليقظة الشائع في النقد الموضوعاتي.

فلقد جذب هذا الموضوع كلا من ريمون («الرومنسية وحلم اليقظة Romantisme et rêverie»، «جان جاك روسو، البحث عن الذات وحلم اليقظة J-J.Rousseau, la quête de soi et la rêverie »)، وبيغان («الروح الرومنسية والحلم L'Ame romantique et le rêve»)، وستاروبنسكي الذي كرس صفحات حاسمة لكتاب روسو، «أحلام يقظة المتنزه المستوحد Rêveries du promeneur solitaire» وللحركة «الحالمة» للفكر عند مونتين. وحلم اليقظة، هنا، هو شبه نقيض الحلم كما يراه التحليل النفسي: فبينما يذيب الحلم الليلي الوعي لصالح لغة اللاوعي، يبقي حلم اليقظة الوعي على درجة معينة من النشاط، إذ يأخذ مكانه عند فاصل متذبذب يعمل فيه الخيال المبدع بكل إمكانياته.

ويقول ريمون شارحا أحد معاني فعل «حلم» في القرن الثامن عشر:

«إن الخيط الرابط هو ترك الذات تسرح دون كبح، والاسترخاء الذي يعقب الشرود فبالإفلات من أطر المنطق نتغرب ونتبدل ونستلب. لكن (...) قد يصادفنا الحظ ونلتقي بذاتنا، أو ندخل في ذات أخرى لنا» («جان جاك روسو البحث عن الذات وحلم اليقظة»).

ويرتبط حدس الخيال المبدع والاهتمام بأحلام اليقظة بتصور توفيقي للنفس الإنسانية. فبينما يشير التحليل النفسي إلى الصراعات ويحصي القوى النزوية التي تتواجه، يحاول النقد الموضوعاتي بالأحرى دراسة طريقة إيجاد العمل الأدبي لتوازن تنحل فيه كافة التناقضات بصورة مؤقتة. هذا ما يبرزه ستاروبنسكي عند روسو : «تكمن وظيفة حلم اليقظة الفاصل عن الواقع في امتصاص تعددية وعدم تسلسل التجربة المعيشة بابتداع خطاب موحد يتوازن ويتساوى فيه كل شيء» («جان جاك روسو، الشفافية والعائق»).

وبهذه الطريقة يتعارض النقد الموضوعاتي مع أحد ثوابت الفكر الحديث (الذي تمثله البنيوية بشكل خاص) : فكرة أن المعنى والقيمة هما اختلافيان différentiels على الدوام، وأن في الحيد عن القاعدة الدلالة الأكبر. بينما يقترب النقد الموضوعاتي من فيلسوف مثل رونيه جيرار René Girard الذي يعتقد بأن التشابه هو القانون العام للدلالة.

وعلى اعتبار أن «الموضوع» يتحدد بحسب تكراره وثباته عبر متغيرات النص، فإن النقد الموضوعاتي يخضع لهذا القانون، قانون التوفيق بالمطابقة loi de conciliation par l'identité.

3 ـ الإجراء الموضوعاتي

العمل الأدبي كوحدة كلية:

إن الامتياز الممنوح لعلاقات التشابه، التي تحيل إلى خيال «موفق heureux»، يدفع النقاد الموضوعاتيين إلى مجانسة قراءتهم للأعمال الأدبية: فهم يسعون للكشف عن تماسكها الباطن ولإظهار الصلات السرية بين عناصرها المبعثرة. فهذا الإجراء النقدي يريد إذا لنفسه أن يكون «كليا totale»، وإنه لكذلك في غاياته وفي مناهجه: فهو يسعى لفهم تجربة ما في «الوجود ـ في ـ العالم» كما تتحقق في العمل الأدبي، والناقد يحاول الوقوع عليها من خلال الوحدة الكلية العضوية للنص المدروس. وينعكس هذا الطموح الشمولي في اختيار موضوعات متميزة للتحليل : فمسألة الأنا، ووحدتها وتماسكها مطروحة دوما لأنها ترجع إلى فكرة وحدة العمل الأدبي وإلى الإجراء النقدي الموحد. ويحدد ستاروبنسكي، بهذا المعنى، إحدى طموحات روسو الكبرى:

«إن الحاجة إلى الوحدة هي، معا، في الاندفاع نحو الحقيقة وفي الادعاء المغرور. ولأن روسو يسعى إلى «تثبيت fixer» حياته فهو يجعل أساسها ما هو من أكثر الأمور ثباتا ـ الحقيقة، الطبيعة ـ، ولكي يتأكد بعد ذلك من وفائه لذاته يصرح بقراره جهازا ويأخذ العالم كله شاهدا على ذلك («جان جاك روسو، الشفافية والعائق»).

يجر مثل هذا «الشغف بالتشابه Passion de la ressemblance» («وهو العنوان الفرعي لدراسة لـ جان روسيه عن ألبير تيبوديه Albert Thibaudet) إلى نتائج لغوية من السهل تمييزها، مثل وفرة التعابير التعميمية التي تهدف إلى تكثيف كل العمل الأدبي ببضعة كلمات جازمة (مثل «إنها من أقل الأمور ثباتا، إذا،...»، جورج بوليه في «بيني وبين نفسي» ـ «من أكثر الأمور إيحاء أن..»، ريشار في «غيثان سيلين Nausée de Céline»). ولقد شعر روسيه بخطر الإجراء، فبعد مضي خمس عشرة سنة على كتابه حول أدب العصر الباروكي في فرنسا ـ

وهو أول عمل كبير له ـ يعيد فيه النظر ويعترض على مبدئه المنهجي : فكرة «النظام الموحد الذي تتواصل فيه مختلف مستوياته مع بعضها البعض بصورة ضرورية» («الداخل والخارج L'intérieur et l'extérieur»). أما بوليه

فيحاول حماية نفسه من هذا الخطر في مقدمة كتابه «الشعر المفتت La poésie éclatée» الذي يقول فيه: «ما أن نبحث عن أصالة أشخاص نتناولهم على انفراد حتى تنعدم التشابهات (أو أنها تصبح ثانوية). عندها يصبح المهم هو الاختلاف النوعي الذي يجعل أي عبقري غير قابل للتطابق مع آخر». إن مثل هذا الإصرار لعظيم الدلالة : إنه اعتراف بقدر ما هو محاولة لدرء الخطر.

إن ما يفقده النقد الموضوعاتي أحيانا في عدم إظهار الفروق الدقيقة nuances ـ بسبب غايته الشمولية ـ يستعيض عنه، وللسبب ذاته، بفضل حركية خطابه حول العمل الأدبي.

والتقسيمات التدرجية المطمئنة التي ترتب المقامات instances التقليدية ـ مؤلف، سياق، مشروع، معنى، شكل، الخ.. ـ بالنسبة إلى بعضها البعض وحسب علاقات سببية، يزيحها النقد الموضوعاتي بقوة بفكرة الوحدة العضوية للنص التي يحميها الخيال المبدع.

من هنا، فالخطاب النقدي لا يمكنه سوى تحديد «مسيرات trajets» داخل العمل الأدبي. ففي تقديمه لكتاب «إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث Onze études sur la poésie moderne» يؤكد ريشار أن دراساته هذه ليست سوى «مجرد بيانات عن حالة الأرض: فهي (...) قراءات، أي مسيرات شخصية غايتها إبراز بعض البنى والكشف التدريجي عن معنى». إنها مسيرات لا بداية لها ولا نهاية، لأن المسلمة الوحيدة للعمل الأدبي تمنح لكل من عناصره قيمة دلالية متساوية. وهنا أصل الإجراء المميز لريشار الذي لا يكف عن الانتقال من موضوع إلى آخر: «كل غرض ما أن يتم التعرف عليه ضمن هذه التصنيفات المكونة»(...) حتى ينفتح ويسطع على الكثير من غيره (...) مع إمكان وجود العديد من التفرعات الجانبية ومن العلاقات المواربة».

(من محاضرة ألقيت في البندقية عام 1974، وهو نص غير منشور أطلعنا عليه ريشار). فالعمل الأدبي إذا متعدد المراكز، والنقد الموضوعاتي يحل الرؤية البانورامية ـ لشبكة كل ما فيها يحمل معنى ـ محل التصور الهرمي التقليدي للقيام بمسيرة تماثلية parcours analogique لا نهاية متوقعة لها.

المعارف العديمة الجدوى:

يقوم النقد الموضوعاتي - بتغييره لمواقع التصورات ولأدوات القياس بهذه الطريقة - صلات جديدة بين حقول معرفية كانت منفصلة، ويوجد حركة جديدة بين المفاهيم ويعيد توزيع الوسائل المعتادة للتحليل الأدبي في نظام / لا نظام جديد. ويتميز هذا النقد عن أي نقد تقليدي بتجاوزه لكل العتبات وباختراقاته الجريئة التي تخل بالمسح الاعتيادي للجرودات inventaires العلمية. وتكمن نقطة انطلاق هذا التحول الجذري في تلك القناعة بأن العمل الأدبي هو أولا مغامرة روحية، وأنه أثر ووسيلة وفرصة لتجربة لا يمكن لأي معرفة استنفاذ معانيها. ومن هنا يأتي هذا الموقف المعارض للذهنية anti-intellectualiste (نقطة التقاء أخرى مع مارسيل بروست) والذي يترجمه الموقف الرافض للنقد المتبحر critique d'érudition أو للخطاب الذي يتمحور حول أسس معرفية مجحفة. ويتصور ستاروبنسكي - مع أن لا أحد يشك في علمه وفي ثقافته - بأن الناقد يقبل الانطلاق «من نقطة البداية - أي من الجهل التام - للوصول إلى فهم أوسع» («العلاقة النقدية»).

ورغم ذلك فإن علم النصوص وكافة العلوم الإنسانية لا تعوز النقاد أولي المنحى الموضوعاتي، ففي كتابه عن أدب العصر الباروكي يتساءل روسيه، على سبيل المثال، عن الأسباب التاريخية لظهور الباروك الذي يحدد موقعه بين «كلاسيكية تنتمي إلى عصر النهضة» و «حقبة كلاسيكية طويلة ذات تلوين باروكي بعد عام 1665»، وذلك في نهاية كتابه المذكور. كما يقترح تحليلات تنم عن اطلاع واسع في مجال مسرح النصف الأول من القرن السابع عشر، وهو مجال غير معروف بشكل جيد في تاريخ الأدب في فرنسا. ولا يبتعد إجراء ريشار - في التحقيق النقدي الذي قدمه لـ «من أجل قبر أناتول Pour un tombeau d'Anatole» لمالارميه - هو الآخر عن التقليدية والأكاديمية في بنائه. أما التحليلات اللسانية فهي في الحقيقة نادرة - ربما لأنها تسلم بمبدأ استيعاب الواقع اللغوي «الموضوعي objective» وحدة للعمل الأدبي. وتغيب هذه التحليلات بشكل كامل عند باشلار وبوليه، وتظهر بلطف في أعمال ريشار وستاروبنسكي، وهي لا تكثر إلا عند روسيه: إذ يدرس مؤلف كتاب «الشكل والمعنى» مثلا استعارة métaphore «آلات الكمان المجنحة» في الأدب الباروكي، ويطور تحليلات في علم السرد narratologie

(نظام السارد، النظام الزمني، المنظورات السردية..) في كتاب «نرجس روائيا Narcisses romancier»، أو نراه أيضا يتساءل حول مسألة «المتلقي في النص» في كتاب «القارئ الحميم Le Lecteur intime».

ويظهر مثال روسيه مع ذلك أن هذا الجرد لـ «التقنيات» ليس سوى عامل مساعد في خدمة مشروع نقدي يتجاوزه : فقضايا الكتابة التي يشير إليها يتم ربطها دوما برهان وجودي existentiel مهم، كأن يظهر مدى الأهمية الموضوعاتية لموقع السارد في رواية «الغيرة La Jalousie» لـ روب - غرييه A.Robbe-Grillet.

وجهة نظر «القارئ»:

على الرغم من أن المعارف تبقى دوما عنصرا مساعدا للنقد الموضوعاتي فإن هذا النقد لا يستطيع ادعاء الشفافية والنقاء : إذ ليس هنالك من خطاب بريء. فمن أين إذا ينطلق الناقد؟ وبما أن هذا النقد منذ البداية يعتبر الأدب تجربة روحية لوعي مبدع، فمنطلق هذا النقد يكمن في هذا الوعي بالذات. ويقتضي الأمر، بالتالي، الاندماج مع تلك الحركة التي تحمل النص، وكما يقول بوليه في حديثه عن باشلار «تمثل خيال الآخر وتبنيه في فعله المولد لصوره» («غاستون باشلار ووعي الذات Gaston Bachelard et la conscience de soi Revue de métaphysique et de morale, 1965, No1). فدراسة النص هي إذا ضرب من المحاكاة. وهذه النقطة هي محل إجماع جل النقاد الموضوعاتيين. إذ يرى جورج بوليه أن : «فعل القراءة (الذي يرجع إليه كل فكر نقدي حق) ينطوي على التقاء وعيين : وعي القارئ ووعي المؤلف. (...) فحين أقرأ بودلير أو راسين فإن بودلير وراسين هما حقا اللذان يفكران ويقرأن في ذاتي» («الوعي النقدي»).

ويعتقد روسيه من جهته بأن «القارئ النافذ يستقر في العمل الأدبي ويندمج في حركة خيال المؤلف وفي رسومات تركيبه» («الشكل والمعنى»). ونجد ذات القناعة عند ريشار : «لن يمتلك الذهن عملا أدبيا، أو صفحة، أو جملة، أو حتى كلمة، ما لم يعد في ذاته إنتاج مالارميه الخيالي L'Univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, 1962»).

وهنا يلتقي الإجراء الموضوعاتي مع «النقد المتعاطف critique de

sympathie» الذي يمثله سانت ـ بوف Sainte-Beuve في القرن التاسع عشر، ويبتعد جذريا عن معظم توجهات «النقد الحديث» الذي يتميز، على العكس من ذلك، بالبحث عن موضوعية objectivité تقوم على عناصر يمكن ملاحظتها في النص.

ذلك أن حقيقة العمل الأدبي تخترقه وتتجسد فيه لكنها لا تختزل فيه لأنها ذات جوهر روحي. ويجب بالتالي ـ عن طريق «التعاطف» وبنوع من «الجاذبية الشعرية capillarité» النقدية ـ العثور على المهيج الإبداعي الذي هو أساسها. ولهذا السبب يتركز النقد الموضوعاتي، وبصورة ملحة، حول اللحظة الأولى، الأصلية، التي يفترض أنه تولد عندها العمل الأدبي: فهذا النقد يسعى إلى تعيين نقطة الانطلاق، أي الحدس الأولي الذي يشع العمل الأدبي بدءا منه. وكما يقول بوليه في حديثه عن شارل دو بوس Charles Du Bos» فكل دراسة نقدية عليها (...) بشكل جوهري استرجاع حيوية ما والاهتداء إلى نقطة البداية» («الوعي النقدي»). وتوجد هذه الأسطورة المتعلقة بالأصول بشكل خاص في نقد ريشار الذي يبدأ، بعد شاهد أولي، مقالته التي يخصصها لـ رونيه شار René Char بهذه الطريقة، «هذا هو المناخ الذي وعى فيه رونيه شار الأشياء والوجود» («إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث Onze études sur la poésie moderne»). ويعاودنا هنا تأكيد باشلار بأن «الصورة الأدبية هي معنى في حالة الولادة» («الهواء والأحلام L'Air et les songes»).

وتكمن ميزة هذه القراءة «المتعاطفة» في أنها تسمح بالإحساس بالمتعة شبه الفيزيولوجية التي تتولد مع الاتصال بالكلمات. إذ يجب قراءة الشعر لأن «الشعر بهجة النفث souffle وسعادة التنفس البديهية» («الهواء والأحلام»)، ويصح ذلك أيضا بالنسبة إلى أي نص أدبي: «إن قراءة صفحة من صفحات «الرسائل Les Essais» لمونتين يعني عند الاتصال بلغة حيوية بشكل مدهش القيام بمجموعة من الحركات الذهنية التي تنقل إلى جسمنا انطباعا بالمرونة والنشاط» (ستاروبنسكي «مونتين في حالة الحركة»).

يعمد هذا النقد ـ للإبقاء على هذه الحركة الروحية والفيزيولوجية التي يسعى النقد الموضوعاتي للتطابق معها ـ إلى فصل خطابه الخاص عن النصوص المشروحة بأقل قدر ممكن: فهو يلزم نفسه تارة بتتبع تسلسل

الأعمال الأدبية الزمني (مثل روسيه في «أسطورة دون جوان Le Mythe de Don Juan». أو ستاروبنسكي في «جان جاك روسو، الشفافية والعائق»)، ويعمد تارة أخرى إلى الإكثار من الشواهد ونسج الكلام النقدي وصوت العمل الأدبي معا، وتارة أيضا يضع هذا النقد الناقد في نفس موقع المؤلف الذي يعلق عليه. وهذا يدفع بناقد مثل ستاروبنسكي إلى التحدث مكان مونتين :

«سوف لن أفكر في الموت فحسب، بل إني حين أفكر فيه على أنه موتي فأنا أفكر نفسي بواسطة الموت: إن استمرارية كاملة وتماسكا عظيما يربطان بين كافة أفعالي تحت الضوء الموحد لساعتي الأخيرة» («مونتين في حالة الحركة»).

إن «الأنا» هو المقام المزدوج حيث يمتزج الصوتان التوأمان للكاتب وللشارح. وبطبيعة الحال، لا يمكن تصور توافق كامل بين الخطاب النقدي والعمل الأدبي الذي يسعى لتوضيحه: فكلام الشارح يبقى دوما كلاما آخر. وهو وإن هدف بشكل لا عرضي إلى تكوين خطاب ملتحم بالعمل الأدبي فإنه يبقى لا محالة مغايرا. لذا يحدد هذا الخطاب نفسه غالبا بصورة علاقة «متعاطفة» تنأى قليلا عن الأعمال الأدبية: إذا تتناوب بوضوح عند ستاروبنسكي، على سبيل المثال، القراءة «الإطلالية de surplomb» والقراءة الالتحامية lecture d'adhésion. ولا يخفي روسيه «موقفه الملتبس قليلا، موقف المترجم الذي يضع نفسه على التوالي داخل موضوعه objet وخارجه» («القارئ الحميم Le Lecteur intime»). ويستخلص ريشار هذه النتيجة :

«إن الوساطة الأمنية والخيانة المثيرة هما، بالتأكيد، الحافز المزدوج للوظيفة النقدية» («دراسات حول الرومنسية Etudes sur le romantisme, Seuil, 1971»).

مفهوم الموضوع théme :

يمد مفهوم الموضوع النقد بنقطة الارتكاز الضرورية لترابط إجرائه ولقدرته التوصيلية، في هذه المغامرة المحفوفة دوما بالمخاطر والتي هي القراءة الساعية إلى تجاوز الآفاق التقليدية للعلوم الإنسانية أو المسالك اللسانية. فالموضوع هو - في النص - النقطة التي يتبلور عندها الحدس

بالوجود الذي يتجاوز النص وفي ذات الوقت لا يوجد مستقلا عن الفعل المؤدي إلى إظهاره. ولا يمكننا القبول بالتعريف الذي يقدمه فيبير J-P.Weber للموضوع، فهو يرى فيه «الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب» وتلتقي فيه» كل آفاق العمل الأدبي» («مجالات موضوعاتية Domaines thématiques»). إن هذا التعريف لا يخلو من إكراه، وهو مقيد ومختزل سواء من وجهة نظر التحليل النفسي أو التصور الأدبي للنصوص.

ويعود فضل تقديم تصور دقيق ومفيد لمفهوم «الموضوع» لريشار إذ يقول: «إن الموضوع ـ في العمل الأدبي ـ هو إحدى وحداته الدلالية: أي أحد أصناف التواجد المعروفة بفعاليتها المتميزة داخله» (من محاضرة ألقيت في البندقية عام 1974).

يشير مصطلح الموضوع ـ بحسب هذا التعريف ـ إلى كل ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن «الوجود ـ في ـ العالم» الخاص بالكاتب. ويشرح ريشار ذلك أيضا في مقدمة «عالم مالارميه الخيالي L'Univers imaginaire de Mallarmé». فبعد أن يؤكد أن الموضوع هو «مبدأ ملموس في التنظيم، تصور أو شيء ثابت قد يتشكل حوله عالم ما ويمتد»، يطرح مسألة مماثلة: إذ يبدو أن أكثر المعايير بداهة هو معيار تكرار الكلمة. غير أن الموضوع غالبا ما يتجاوز الكلمة، وقد يتغير معنى كلمة ما من تعبير لآخر. لذلك فإن المؤشر الأكثر موثوقية هو «القيمة الأستراتيجية للموضوع أو، إذا شئنا، خاصيته الموقعية topologique». ويعتبر هذا المعيار حاسما، فالقراءة الموضوعاتية ليست إطلاقا كشفا بالتواترات بل هي جملة الصلات التي يرسمها العمل الأدبي في علاقتها بالوعي الذي يعبر عن ذاته من خلالها.

انطلاقا من هذا التعريف العام يوجه كل ناقد قراءته بحسب حدسه الخاص (وتظهر الذاتية واضحة هنا) لاختيار الموضوعات التي يشرحها. والموضوع، في الحقيقة، قد يرجعنا إلى «محتوى» أو إلى واقع شكلي سواء بسواء. فـ بوليه، على سبيل المثال، وهو مؤلف «دراسات حول الزمن الإنساني tudes sur le temps humain»، قد حلل أيضا «تحولات الدائرة Les Métamorphoses du cercle». ففي الحالة الأولى يشكل أحد أصناف الإدراك الحسي perception العامل الذي يمنح للجرد الموضوعاتي وحدته. وهو في

الحالة الثانية شكل مجرد، رسم هندسي صرف خال من أي معطى مسبق. وروسيه هو، بالتأكيد، من يظهر بشكل أفضل هذه الليونة التي تتميز بها الموضوعات وذلك بإعطائه للمفهوم بعده الأوسع: فالثوابت التي يدرسها تتعلق بالأشكال والمفاهيم على حد سواء، بالفنون وبالأدب، بمجموعات من الكتاب وبمبدعين منفردين. ويقترب الموضوع عنده من النموذج الأصلي archétype، أو من الأسطورة الجمعية، لكنه يتجسد دوما بشكل دقيق، ملموس وصريح في آن معا.

ويتميز النقاد الموضوعاتيون في اختيارهم لموضوعاتهم المفضلة، كما تشرط إجراءاهم تلك الذاتية subjectivité التي يلاحقونها، وعلينا الآن، بعد هذا العرض الشامل لنقاط التشابه، أن نعينهم منفردين. ولا يتسع المكان هنا لذكرهم جميعا، لذا اخترنا من هم أكثر أهمية في رأينا : أي غاستون باشلار، وجورج بوليه، وجان - بيير ريشار.

4 - غاستون باشلار Gaston Bachelard

يقول ريشار في تقديمه لدراسات جمعها في كتاب «الشعر والأعماق Poésie et Profondeur» : بما أننا نتحدث هنا عن الشعر فإن الإحساس لا يمكنه (...) الانفصال عن حلم اليقظة الذي يستبطنه l'intériorise ويشكل امتدادا له. وذلك يعني أن هذا الكتاب يدين بالكثير لأبحاث غاستون باشلار. ويضع بوليه أيضا نفسه تحت جناح هذا الفيلسوف الذي يرى فيه مؤسس نقد أدبي جديد وجريء ينضوي تحت شعار الوعي المعاين في تجسد الصور : «لم يعد منذ باشلار بالإمكان التحدث عن لامادية الوعي، كما يصبح من الصعب ملاحظته إلا من خلال طبقات الصور التي تتراكب فيه (...). إن عالم الوعي، وبالتالي عالم الشعر والأدب، لم يعد بعده كما كان في السابق» («الوعي النقدي»).

الإبستمولوجي والناقد الشعري:

لم يكن رائد الإجراء الموضوعاتي باشلار مع ذلك ناقدا أدبيا. لقد كان أولا، وهو الفيلسوف في ثقافته وممارسته، ابستمولوجيا يهتم بتاريخ العلوم. كما اهتم في كتابه «تشكل الذهن العلمي La formation de l'esprit scientifique»

بتعريف الفكر العقلاني المنفتح والمتطور البعيد عن إحيائية l'animisme الفكر البدائي والعقلانية الديكارتية.

فكيف أصبح الابستمولوجي فيلسوفا للخيال، «حالما» بالكلمات شغوفا بالشعر؟ لم يشعر باشلار إطلاقا - وهو «رجل القصيدة والنظرية» كما سُمي في الندوة التي أقيمت في مدينة ديجون Dijon عام 1984 - بعدم توافق ثقافته العقلانية وشغفه بالخيال. إذ يلتقي عنده العلم والشعر في ذات الحدس تجاه الإبداع الإنساني، وفي ذات الرغبة بإعطاء معنى للكون. كما كان يتوقع من القراءات الشعرية العودة إلى الينابيع الأكثر عمقا - وهو هنا يستبق الإجراء «المتعلق بالأصول originaire» للموضوعاتيين القادمين: «إن العالم، حين يتخلى عن مهنته، يعود إلى إعادة تقييم ما هو بدائي» («التحليل النفسي للنار La Psychanalyse du feu»).

وهنالك مؤثران لعبا دورا مهما في هذا البحث: الفرويدية والظاهراتية. وسرعان ما انفصل باشلار عن الفرويدية لاعتناق تصور دينامي ومبدع للخيال. أما الظاهراتية فلقد تركت فيه أثرا أعمق. فبفضل تدريسها توصل باشلار، جزئيا، إلى مفهومه عن الصور images وحلم اليقظة rêverie وهو مزيج بين الذات والموضوع: «أنا أحلم العالم، فالعالم إذا موجود كما أحلمه» («شعرية حلم اليقظة La Poétique de la rêverie»).

وتتحالف المقاربة الظاهراتية عند باشلار مع إنسانية مبدعة تمنح قيمة لكافة الظاهرات المتعلقة بالوعي. وهو بذلك يؤكد، في كتابه السابق الذكر، على أن «كل وعي هو زيادة في الوعي والنور، وتعزيز للترابط النفسي المنطقي»، ومن هنا يكون «الوعي في حد ذاته فعلا، أي الفعل الإنساني». ويرى باشلار أعلى درجاته في الأدب - وبصورة خاصة في الشعر الذي ارتبط باشلار به دون سواه تقريبا - أي في هذا العمل المرتبط بالكلمات والذي يلتمس الخيال وينذر نفسه تحديدا لكشف وتأسيس وجودنا - في - العالم.

ظاهراتية وأنطولوجيا التخيل:

«إن الصورة عند ولادتها ونموها هي، في أنفسنا، فاعل للفعل تخيل، وليست مفعولا به. فالعالم هو الذي يتخيل نفسه في حلم اليقظة الإنساني»

(«الهواء والأحلام»). ويدفع مثل هذا التأكيد الحدس الظاهراتي إلى نتائجه القصوى : فالوعي هو الأولي، وهو الذي ينظم - بالقياس إلى ذاته - مقامات les instances الذات المدركة، والعالم. حتى أنه هو الذي يؤسسها لأنها توجد به من خلال جملة العلاقات التي تحدد وجودها.

لهذا السبب فللخيال - وهو عند باشلار يضم كافة الوظائف النفسية للإنسان - وظيفة إبداعية وإجرائية - ويرجعنا باشلار، لتأسيس هذا الحدس، إلى درس الشاعر الألماني نوفاليس Novalis الذي يرى أن الشعر «فن الدينامية النفسية» («الهواء والأحلام»). وباشلار في هذه النقطة الرئيسة هو، في الحقيقة، وريث ومتابع الفكر الرومنسي الألماني أول من جعل من الخيال ملكة غازية. حتى أنه يعتبر امتدادا لفكر كانت Kant وهو من أكد على الميزة التجاوزية transcendental للخيال الذي يحكم مسبقا تجربتنا بدلا من أن يكون نتاجا لها.

ومن هنا فللصورة إذا دور أنطولوجي مؤسس:

«الصورة - وهي النتاج الخالص لخيال مطلق - ظاهرة وجود وإحدى الظواهر الخاصة بالكائن الناطق» («شعرية الفضاء La Poétique de l'espace»).

وبهذه الطريقة نفسر ميزة البداهة التي يراها باشلار في الصورة التي يستشهد بها : فالصورة الشعرية تمكن من نفسها تمكينا كاملا في لحظة ظهورها.

«إذا ما كانت الأخطاء النفسية لعلماء الأساطير العقلانيين تبدو فصيحة، فلقد أوتي الشعراء في معظم الأحيان جوامع الكلم» («التراب وأحلام يقظة الإرادة La Terre et les rêveries de la volonté»).

فالصورة ليست إذا خطابا تفسيريا ولا ترمي إلى الزخرف. وتفترض هذه القناعة بطبيعة الحال تصورا للخيال لا يتفق والخطاب التحليلي النفسي. فبما أن الصورة لا تحيل إلى ماض و «لا يمكن مقارنتها - بحسب استعارة شائعة الاستعمال - بصمام ينفتح لإخراج غرائز مكبوتة» («شعرية حلم اليقظة»)، فهي لا يمكن أن تعتبر عرضا نفسيا يعود إلى مخطط نزوي. وبالرغم من أن التحليل النفسي قد استمال باشلار - كما يظهره عنوان الدراسة التي كرسها لخيال النار - فهو سرعان ما ابتعد عنه : فقد حل اسم يونغ تدريجيا محل الإحالة إلى فرويد. والحقيقة أن باشلار يشارك

المنشق الكبير عن حركة التحليل النفسي عددا من الأفكار الأساسية: كفكرة اللاوعي الجمعي ـ الأكثر حسما من اللاوعي الفردي ـ والتصور الدينامي والمبدع للحياة النفسية.

من الخيال المادي إلى الخيال الحركي cinétique:

يتمفصل فكر يونغ Jung انطلاقا من مفهوم النموذج البدئي archétype كـ «صورة أولية» و «تعبير شامل للسيرورة الحيوية». وعلى الرغم من اقتراب باشلار من هذه الفكرة فإنه لم يستغلها إلا بصورة ضمنية : فلقد حاول الأخذ بتلك السيولة الحيوية التي يحملها مفهوم النموذج البدئي من خلال التجسد المادي للصور. ولهذا السبب فإن فكر باشلار يعبر عن ظاهراتية للتخييل توجهها تجربته كقارئ. ولقد قاده هذا الإجراء المرن والتجريبي على التوالي إلى أخذ الخيال في تركيبته «المادية»، ومن ثم في صورته الحركية.

انطلق باشلار من حدس مبدئي مفاده أن الصورة هي، على حد سواء، جوهر وشكل، ويشرح ذلك في مقدمة كتاب «الماء والأحلام L'Eau et les rêves» : «هناك (...) صور للمادة، صور مباشرة للمادة. والبصر يسميها، بينما اليد تتعرفها. وهنالك متعة دينامية تديرها، تجبلها وتلطفها. وإننا لنحلم بهذه الصور للمادة بشكل جوهري وحميم وذلك بإقصاء الأشكال، الأشكال الفانية، الصور العديمة الجدوى وصيرورة السطوح».

عمل باشلار إذا على تحديد أنماط حلم اليقظة الإنساني بالمادة، وإظهار كيفية تحكمه بالكتابة كتجربة مادية للعالم عند الشعراء بصورة خاصة. ولقد اقتبس باشلار من أرسطو تمييزه بين العناصر الأربعة التي ستتحكم في مفصلة فكره ـ بدءا من «التحليل النفسي للنار» (1937)، و «التراب وأحلام يقظة الراحة La Terre et les rêveries du repos» (1948)، مرورا بـ «الماء والأحلام» (1940)، و «الهواء والأحلام» (1942). ولا شك أن اهتمام باشلار بالكيمياء القديمة l'alchimie ـ التي ألم بها عن طريق يونغ ـ كان محددا لهذا الخيار.

وأستطاع باشلار، بالاعتماد على هذا التصنيف، تحديد ثوابت نفسية توضحها العلاقة التخيلية مع العناصر. وفي الحقيقة، «فلكي يستمر حلم

اليقظة بشكل ثابت ليبدع عملا مكتوبا، ولكي لا يبقى هذا الحلم فراغ ساعة عابرة من الزمن، لابد له من إيجاد مادته ولابد لعنصر مادي من أن يعطيه جوهره الخاص، قاعدته الخاصة، شعريته المحددة» («الماء والأحلام»). ولقد قاد هذا الأمر باشلار إلى إعمال فكره في «موضوعات» هي تجسيد مسبق للموضوعات التي سيمنحها الموضوعاتيون، فيما بعد، امتيازا خاصا : مثل موضوعات «المياه الرقراقة» و «المياه العاشقة» و «المياه العميقة» و «الماء الثقيل» و «الماء العنيف» في كتابه «الماء والأحلام» على سبيل المثال، وموضوعات «الحلم بالطيران» و «السقطة الخيالية» و «الشجرة الهوائية» و غيرها في كتابه «الهواء والأحلام». لقد فتحت هذه التجسدات الجوهرية لقيم نفسية أمام التحليل حقلا واسعا على صعيد اللغة والمفاهيم قام النقد الموضوعاتي، بعد ذلك، باستثماره.

ومع ذلك، سرعان ما انتبه باشلار إلى الطابع الاختزالي لهذا التصنيف القائم على أربعة عناصر: فهذا التمييز المبسط أكثر مما ينبغي يعجز عن إدراك تنوع القيم الخيالية. وهكذا أخل باشلار بهذا الإطار الشكلي المفرط في منطقيته بتكريس خمسة كتب، لا أربعة، لهذه العناصر الأربعة وبإظهار ما في كل منها من ازدواجية. فهناك مثلا ازدواجية التراب الذي يوحي «بالانطواء وبالانبساط». وبالإضافة إلى ذلك فهذه العناصر تتصل ببعضها البعض وتمتزج : فهناك فصل كامل في كتاب «الماء والأحلام» مخصص لـ «المياه المركبة» (الماء والنار، الماء والليل، الماء والتراب).

وأعتمد باشلار، ليتجاوز ما في المخطط الأرسطي من اختزال، تصورا حركيا للخيال. ويمكننا ملاحظة هذا التغيير منذ مقدمة كتاب «الهواء والأحلام»، إذ يؤكد باشلار أن «الخيال منفتح ومراوغ بصورة جوهرية»، وأن «كل شاعر يدعونا إذا إلى القيام برحلة».

أما هذه الرحلة فهي ليست سوى ما يلجأ الشاعر إليه من الصور في حركيتها المبدعة. ونحن لا نرى لباشلار كتابا يظهر فيه أكثر وفاء لهذا التصور من كتابه عن الشاعر لوتريامون Lautréamont. فاستنادا إلى فكرة أن «الخيال لا يأخذ بشكل إلا بعد تغييره وجعله ديناميا» نراه يبين كيف أن «شعر لوتريامون هو شعر الاستثارة والتحريض العضلي، (...) وليس شعر الأشكال والألوان».

باشلار قارئا:

يبشر باشلار بالنقد الموضوعاتي مع تسليمه بأن الخيال دينامية منظمة. فبالنسبة إليه، كما هو الشأن بالنسبة إلى ريشار، لا تعتبر الصورة صالحة بحد ذاتها بل بشبكة المعاني التي تدشنها أو تنشرها. والنتيجة التي استخلصها من ذلك على مستوى منهجه النقدي تشبه كثيرا تلك التي استخلها خلفاؤه : لأن دراسة عمل أدبي ما، والتعليق على نص ما إن هو، بصورة أساسية، إلا القيام بعمل قراءة وإخضاع الذات لإيعازات النص وترك الصدى الذي يثيره لينتشر في أنفسنا. فالأمر هو أن نقرأ وأن ندفع إلى القراءة ـ كما كان يحلم إيلوار، شاعره المفضل، بأن «يدفع إلى النظر» ـ بمتعة متجددة. ونجد لهذا السبب أن الشواهد النصية عديدة والتعليقات مفعمة بالإعجاب، أو «حالمة»، والأسلوب غنائي في معظم الأحيان والإجراء التحليلي نادر. ويعتذر باشلار عن هذا كله في مقدمة كتاب «الماء والأحلام» : «ما نزال نعيش صور الماء، نعيشها بطريقة تأليفية في تعقيدها الأصلي وذلك بالتحامنا اللاعقلاني بها».

وبما أن الأمر يعني أن «نحيا كيان الصورة» («شاعرية الفضاء La Poétique de l'espace») فلا يمكن للتعليق le commentaire أن يصبح تفسيريا explicatif أو تمييزيا singularisant. ويتعرض باشلار لصدى الصورة بما هو أشبه بالتراكزية concentriquement عوضا عن القيام بتحليلها. وبدلا من تمييز عمل الكاتب من خلالها، فإنه بالأحرى يرى فيها نقطة تبلور تجربة عامة universelle. ونرى مثالا على ذلك هذا التعليق على بيتين من أبيات الشاعر ايلوار وهما :

«كنت كمركب غارق في المياه المغلقة

كميت لم يكن لدي سوى عنصر وحيد».

«تحتضن المياه المغلقة الموت. والماء يجعل الموت عنصرا. الماء يموت مع الميت في جوهره. الماء إذا عنصر جوهري. هذه الحالة هي أقصى حالات اليأس. فالماء، عند بعض النفوس، هو مادة اليأس» (الماء والأحلام»).

يمكننا أن نرى هنا كيف يتم التعليق: إنه لا يتم بإجراء تحليلي وإنما بطريقة شمولية تعميمية. فالجمل القصيرة المتجاورة لا تحتجز الاستشهاد ضمن شبكة من العلاقات المنطقية، بل هي تتسلسل عن طريق الاسترجاع

par reprises. فالتعبير يقلد الانطلاقة الدائمة التكرار لحلم اليقظة عن طريق الصورة ليستخلص منها، في نهاية المطاف، القيمة الأعم.

كما ندرك في ذات الوقت، ومن هذا المثال، حدود «القراءة» الباشلارية للأعمال الأدبية: فالتعليق، الذي يقود إلى درس عام، يميل دوما إلى جعل النص المستشهد به مثالا، من بين غيره، لقانون عام. واهتمام باشلار بالخيال الإنساني ـ في مكوناته الكبرى ـ يفوق اهتمامه بالعالم التخييلي الخاص بكل كاتب. ففكره إذا ليس فكرا «نقديا» بالمعنى الدقيق للكلمة: فهذا الفكر لا يميل إلى إجراء جملة اختيارات وإقامة تمييزات أو تصنيفات، وأولئك الذين جسدوا، من بعده، النقد الموضوعاتي أعادوا توازن هذا الإجراء عن طريق إعطاء أهمية أكبر لخصوصية الأعمال الأدبية وتفردها.

5 ـ جورج بوليه Georges Poulet

بوليه هو دون شك أقرب النقاد إلى باشلار: فلقد انصب كل اهتمامه في الوعي المبدع من خلال أشكال «الوجود ـ في ـ العالم» التي يعرضها العمل بصورة شبكات تخيلية. كما أنه يعتبر امتدادا لوجهة النظر الروحانية لمؤسسي «مدرسة جنيف» بتعريفه، العقلي والحسي معا، لمبدأ «الأنا المفكر cogito» الذي يريد دراسته :

«تعني استعادة» كوجيتو «كاتب أو فيلسوف في أعماقنا العثور على طريقته في الإحساس والتفكير، ومعرفة ولادة هذه الطريقة وتشكلها وما هي العقبات التي تصادفها. إنها إعادة اكتشاف معنى حياة انتظمت انطلاقا من وعيها بذاتها» («الوعي النقدي»).

فالفعالية النقدية تعتمد إذا على الاستحواذ الذاتي لـ «العالم» الخاص بالفنان، وهي تسمح «بالرجوع، من خلال عمل المؤلف، إلى ذلك الفعل الذي من خلاله يتفتح كل عالم تخييلي كامرأة أحيانا، وأحيانا أخرى كنبتة، كسجن، كنجمية rosace أو كصاروخ» («ثلاث رسائل في الميتولوجيا الرومنسية» «Trois Essais de mythologie romantique»).

التأمل في الزمن :

اهتم بوليه بمثابرة لا مثيل لها بصنفي الإدراك الحسي الكبيرين: الزمن

والمكان، وهو يعرض في كتابه «دراسات حول الزمن الإنساني Etudes sur le temps humain» تحقيقا واسعا حول أنماط الإدراك الحسي بالزمن في تاريخ الأدب. ويشير بوليه منذ الجزء الثاني من كتابه إلى هيمنة المنظور الموضوعاتي وذلك عن طريق العناوين الثانوية التي يضعها لهذه الأجزاء: «البعد الداخلي La Distance intérieure» (الجزء الثاني)، «نقطة الانطلاق Le Point de départ» (الجزء الثالث)، «قياس اللحظة Mesure de l'instant» (الجزء الرابع). ويمثل هذا الجزء الأخير الإجراء النقدي الذي يسعى لتحديد «العالم» الخاص بكل كاتب من خلال فهمه الخاص لصنف من أصناف العلاقة مع العالم: أي الزمن، وبالتحديد هنا اللحظة.

إن «للحظة كل الحدود والتجاوزات»: «فهي تختزل إلى آنيتها فتكون اللحظة هي ذاتها ولا تكون شيئا دون ذلك أو أبعد من ذلك. وعلى العكس، فهي تتفتح تارة أخرى على كل شيء محتوية كل شيء فتنعدم بذلك حدودها». وهذا ما يحدث عند كاتب مثل موريس سيف Maurice Scève إذ يكثف في زمن شديد الاختزال مركبا متعدد العناصر من الأحاسيس والمشاعر والأحداث الخ.. ويقف ستاندال Stendhal على نقيض هذا الإدراك الحسي: فاللحظة عنده رشيقة، واثبة تعبر عن وعي بالحياة فيه البهجة والحماس. ولحظات الحب عنده خير مثال على ذلك: «المفاجأة والسخط والاندفاع والرغبة في الثأر وتنفيذها، كل ذلك يحدث في اللحظة ذاتها التي لا مدة لها». وتفسر الرغبة في احتجاز هذه اللحظات الهاربة هذا التبعد الستاندالي للوعي والذكاء اللذين يسمحان، عند إعمال الفكر، بإعادة التقاط خير ما في أي إحساس دائم التملص.

ويظهر بوليه كيف ازداد هذا الإحساس بهروب اللحظة وعدم ثباتها طوال القرن الثامن عشر: فالحركة ما قبل الرومنسية قد «غمها الوعي بهذا التلاشي للآنية». ورد الرومنسيون الإنكليز على هذا القلق بصورة بليغة، فلقد استعاضوا في فكرهم بـ «الأزلية الذاتية الشخصية، أي أزلية لاستعمالهم الخاص» عوضا عن أزلية الله «التي شغلت شعراء العصر الباروكي أو الكلاسيكي»، كما أدرجوا هذا الحلم بالديمومة في «لحظات معتلة الذاكرة paramnésiques» حيث «يتعايش بشكل غريب كل من الحاضر والماضي».

وتظهر هذه التحليلات مدى المرونة التي اكتسبها مفهوم الزمن ـ على الرغم مما في مقولة الزمن من طابع تجريدي ـ في فكر بوليه: فاللحظة التي تحيلنا إلى إدراك حسي شامل للعالم تبدو كجوهر مادي يجبله الخيال المبدع الذي يجعل منه غرضا مخصصا له، إن لم يكن على صورته. ومن هنا يأتي، على سبيل المثال، استخدام بوليه للاستعارة المادية في تقديمه لطبيعة اللحظة البروستية التي تنقسم إلى «الآن» وإلى «فيما بعد» :

«يمكن لهذه اللحظة المليئة إلى حد كبير بذاتها أن تنقسم. بسبب كثافتها وكما في الانقسام في علم الأحياء. وتولد مثيلتها، أي أن تكون ذاتها وشيئا آخر في آن معا».

التأمل في المكان:

كرس بوليه تأمله في المكان لأعمال بروست، وهذا التأمل وراء كتابه «دراسات في الزمن الإنساني». وقد سبق لبوليه أن عرض تساؤله حول القيمة الرمزية للدلالات المكانية في كتاب «تحولات الدائرة Les Métamorphoses du cercle»، وفحواه أن الإنسان قد انتقل عبر التاريخ من الرؤية اللاهوتية إلى الإدراك الحسي الإناسي anthropologique المتركز على الإنسان. ويبين التحول الذي طرأ على معنى شكل الدائرة هذا الأمر بصورة متميزة، ويشير الناقد إلى ذلك في حديثه عن القرن السابع عشر:

«لقد حافظ الفكر الديني، طيلة القرن السابع عشر، على العلاقة بين «دائرة» الوجود الإنساني «القصيرة الأمد» ودائرة الأزلية. غير أن رمز الدائرة اللانهائية قد فقد، مع نهاية القرن، كل معناه وطاقته وغاب عن اللغة اللاهوتية والفلسفية بحيث حكم على الدائرة الصغيرة التي يتشكل فيها الفكر الإنساني أن تبقى الآن دون روابط ولا نموذج، وأن تكشف بالتالي عن لامعناها».

ويكاد كتاب «تحولات الدائرة» أن يكون تأريخا للعقليات من خلال «قراءاتها» الخاصة لذات الشكل الواحد. أما في «الفضاء البروستي L'Espace proustien» فينعكس المنظور: فالحديث هنا عن عمل أدبي واحد، حيث يحاول الناقد الإحاطة بخصوصيته عبر الأشكال المتعددة التي تتحكم بتنظيم المكان. وجميع هذه الأشكال تتعلق بذات التحييز المكاني

spatialisation للمدة la durée الذي حول المتعاقب le successif إلى متزامن simultané. ويعتبر هذا التحول، الذي أشار برغسون Bergson إلى ما فيه من طابع خادع، مبررا عند بروست باعتبار أنه جزء من إجراء جمالي متكامل يسوغه تماما.

وهكذا يبين الناقد أهمية «تذبذب» المكان، والمسافة التي تفصل بين الكائنات والأشياء ـ في رواية «البحث عن الزمن الضائع». ويضع كلا منها ضمن منظوره المتفرد.

وباختصار، يبين الناقد أهمية «التموضع localisation» الذي غالبا ما يتفق وهوية الكائنات. ولهذا السبب يأخذ «الانبهار البروستي» في معظم الأحيان شكل «حلم يقظة يتصل بأسماء الأماكن والعائلات النبيلة». وغالبا ما تكون هذه الأماكن منفصلة لأن المكان، كالزمن، ليس متصلا:

إن المسافة هي المكان، لكنها المكان مجردا من أي إيجابية، أي هي المكان الذي لا قوة له ولا فعالية والذي لا يملك القدرة على الملء plénification والتنسيق والتوحيد. وعوضا عن أن يكون المكان ضربا من التزامن العام ينمو في كافة الاتجاهات ليدعم ويحوي ويصل الكائنات، نجد المكان هنا مجرد لا قدرة على تشكيل نظام تتبدى من كل جهة في كل أشياء العالم (...). فلا يمكن أن تكون المسافة إذا، عند بروست، إلا مأساوية. وهي بمثابة الدليل الظاهر، المدون في المدى الممتد، على مبدأ الانفصال séparation الذي يصيب ويبتلي البشر».

والتمييز العام بين «المكانين» ـ ناحية غرمانتس Guermantes وناحية ميزيغليز Méséglise ـ وهو تجل بنائي structurelle لمبدأ الانفصال هذا الذي يبدو باطلا في التجارب المتميزة للذاكرة اللاإرادية التي تسمح باستعادة نوع من الاستمرارية عن طريق «بسط امتداد ذهني تقاس سعته بمدى كثافة الإحساس». والواقع أن الذكرى تبسط مكانيا، كمروحة يدوية، مجموعة من الأحاسيس والعواطف والتجارب. وهكذا يزدوج البحث عن الزمن الضائع عند بروست، إذ يضاف إليه «السعي لاستعادة المكان الضائع». ولا يتم مع ذلك التوصل إلى الوحدة المكانية إلا من خلال الرحلات والتنقلات التي تتميز، على الدوام، بشيء من «السحر» ومعها «يتبدى كل شيء في صلته بمواقع ممكنة لا متناهية تمر بها».

نقد «اختلافي» différentielle :

قد يعرض التأمل في الزمن والمكان خصوصية الأعمال الأدبية للذوبان. ولقد أراد بوليه تجنب هذا الخطر في كتابه «الشعر المفتت La Poésie éclatée» الذي كرسه لبودلير ورامبو تباعا. والكتاب في الحقيقة هو، معا، امتداد وتجاوز للدراسات السابقة: فصورة التفتت تجمع الزمان والمكان في ذات التصور الدينامي الذي يلغيهما. وتشبه أعمال هذين الشاعرين، في نظر بوليه، الانفجارات التي تحطماأستمرارية التاريخ الأدبي المزيفة وتحذف نقاط الاستدلال الخادعة ببداهة إبداع جديد.

يسعى الناقد إذا إلى إظهار خصوصية الأعمال الشعرية المهمة لهذين الشاعرين، هذه الأعمال التي لا قاسم مشترك بينها سوى تعذر اختزالها إلى ما عداها. وهذا لا يمنع الناقد من تطبيق منهجه المألوف (القيام، من خلال النصوص، بتحديد «الأنا المفكر le cogito» البدئي الذي يكشف عن «وجود ـ في ـ العالم» خاص). لكن عرض بوليه اختلافي أكثر من أي وقت مضى، إذ يسمح بمقابلة الشاعرين انطلاقا من قواعد مشتركة: فبودلير «يشعر بقسوة خضوعه لحتمية الخطيئة الأصلية التي تهدد بحرمانه من أية حرية ذهنية، لذا يتسلط عليه الماضي والندم ولا يلمح في ذاته سوى أعماق لا حدود لها تمتد حتى أقصى فكره الاستعادي rétrospective» وعلى العكس من ذلك، فإن رامبو «يفيق في كل مرة على وجود جديد. فهو معفى من أي إحساس بالندم، وحر في إعادة ابتكار عالمه وذاته في أية لحظة، حتى أن هذه اللحظة سرعان ما تكتسب عنده قيمة مطلقة».

6 ـ جان ـ بيير ريشار Jean-Pierre Richard

إجراء فريد من نوعه :

يشترك ريشار وبوليه، على ما يبدو، في المشروع النقدي ذاته. إذ يحاول ريشار، هو الآخر، تحديد نوع من «الوجود ـ في ـ العالم» مؤسس على التجارب التي تتجلى بصورة أشكال في العمل الأدبي. وهو يسعى إلى تركيز ما يبذله من جهد «للفهم والتعاطف» في «تلك اللحظة الأولى للإبداع الأدبي : اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله، والتي يتشكل فيها انطلاقا من تجربة إنسانية» («الشعر والأعماق Poésie et

profondeur»). كما يؤكد في بداية كتابه «إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث» أن «جميع هؤلاء الشعراء قد تمت معاينتهم عند مستوى اتصالهم البدئي بالأشياء».

وتسمح أشكال هذا «الاتصال»، بالمقابل، بالتأكيد على أصالة ريشار. فإذا كان «التفكير» عند بوليه هو عمل ذهني بشكل خاص - لدرجة أنه غالبا ما يتحدث عن «فكر la pensée» الكتاب الذين يشرحهم (كما في حديثه عن نرفال، على سبيل المثال، في كتابه «ثلاث رسائل في الميتولوجيا الرومنسية») - فريشار يستعيض عنه بإدراك حسي للعالم ويستنبط الأنطولوجيا من ظاهراتية للإدراك الحسي: فإدراك الذات يتم من خلال «الاتصال contact» المتجدد بما يحيط بنا. وهكذا تصبح الأحاسيس حقلا متميزا للتحليل بالنسبة إلى هذا الإجراء النقدي، إذ يسعى ريشار لوضع إجرائه عند «المستوى الابتدائي الأكثر بساطة» : أي مستوى «الإحساس الصرف، والشعورالخام، أو الصورة في لحظة ولادتها» («الشعر والأعماق»).

ويعتبر إجراء ريشار، لهذا السبب بالذات، أقل مركزية وتدرجية من إجراء بوليه. إذ يرجعنا هذا الأخير بصورة ملحة - وبنوع من الاستقراء - إلى حدس بالوجود مركزي وبدئي فينتقل فكره من تشعبات العمل الأدبي - مهما كانت متنوعة ومتفردة - إلى التجربة المؤسسة التي هي علته. وإذا ما كان بوليه يبحث في الأعمال الأدبية عن عمق مركزي، . فإن ريشار يلذ له عبور هذه الأعمال في كافة الاتجاهات واكتشاف كل تنوعها المرئي بنظرة تتميز بالفضول على الدوام. كما أن نقده نقد لـ «السطح» كما هو نقد للعمق، وهو يتوافق مع رؤية متعددة المراكز للأعمال الأدبية، إذ يحيل كل مقطع إلى الكل دون تدرجية حقة. وهكذا يستطيع ذهن الناقد أن ينتقل بين موضوعات العمل الأدبي وجزئياته بمسيرة لا يمكن التنبؤ بنهايتها. وبوليه يفرز ويصنف ويختار، أما ريشار فيتقبل التنوع بجذل ويلتقط كل ما في النصوص من فرص لشحذ الذكاء وللمتعة.

والنص الذي يدرسه ريشار، والذي يراه في واقعه اللساني، هو من بين هذه الفرص المعطاة للناقد. ويؤكد بوليه أن الشيء المهم الوحيد هو التحام الوعي النقدي المبدع. فالنص، من وجهة النظر هذه، هو مجرد وسيط، إذا يختفي واقعه المادي على حساب الوظيفة التي ينهض بها. أما الإدراك

الحسي عند ريشار فهو أكثر «شعرية» : فالقارئ ـ الناقد لا يجد في كتاب ما وعيا أو تجربة فحسب، بل يجد نصا أيضا. أو لنقل إن النص هو بدوره فرصة لتجربة ما، لمعنى ولمتعة. فوجهة نظر ريشار ليست إذا وجهة نظر لساني أو باحث أسلوبي، إنها وجهة النظر الباشلارية لامرئ «حالم» بالكلمات، وهي بعيدة كل البعد عن النقد الذي يتناسى اللغة وعن النظرة الشكلانية التي تغالي في تقدير قيمة هذه اللغة.

«القراءة» الريشارية:

إن كتاب ريشار المكرس لمالارميه («عالم مالارميه الخيالي») أكثر كتبه تعبيرا عن «قراءته» النقدية للنصوص. ويخضع تأليف هذا الكتاب، بشكله العام، لمخطط الدراسات الأدبية التقليدية، أي أنه ينطلق من دراسة حياة الكاتب ومن ثم يقوم بدراسة أعماله الأدبية. وهكذا ننتقل من «قصيدة مالارميه الطفولية» ومن سنوات مراهقته إلى دراسة «أشكال وأدوات الأدب». ومع ذلك فإن الفصول التي تقع في وسط الكتاب تشوش هذا المخطط الزمني والسببي المريح: ففصول «أحلام اليقظة العشقية Les rêveries amoureuses»، و «التجربة الليليةL'expérience nocturne»، و «ديناميات وتوازنات Dynamiques et équilibres»، و «النور La Iumiére» الخ... تتقاطع مع التجربة الأدبية والمعطيات السيرية بصورة موضوعات ناظمة، مما يسمح للناقد بتحديد الصيغ التي تأخذها تجربة حسية ما تحيل إلى مشروع مزدوج حياتي وجمالي. ويمكنه بهذه الطريقة أن يظهر، على سبيل المثال، كيف «أن العائق العشقي هو في أغلب الأحيان ستار من أوراق الشجر»، أو أن يدرس ـ من منظور باشلاري ـ «علاقات الحلم العشقي بحلم اليقظة المائي la rêverie aquatique».

إنه لمن الصعب القيام بتخليص تحليلات بمثل هذا التنوع والدقة، وسنكتفي هنا بتأمل تعليق لريشار على مقطع لمالارميه نسوقه لفهم منهج هذا الناقد بصورة ملموسة:

«على الطريق، حيث يندر النبات، تتعذب أشجار قليلة. لحاؤها المتألم أعصاب معراة متشابكة يرافق نموها المرئي بلا نهائية، على الرغم من سكون الريح الغريب، أنين مستمر ومؤثر كأنين الكمان ما أن يبلغ أطراف

الأغصان حتى يرتعش في أوراق موسيقية» (مقطع من «السيمفونية الأدبية Symphonie littéraire» لمالارميه).

تعليق ريشار:

«يرجع الكمان هنا صدى التوتر البودليري : فنحن لا نعلم ما إذا كانت أوتاره مصنوعة من معي القطط أم من عري جذع جديد مسلوخ. والأهم من ذلك أنه يصدر موسيقاه من الأطراف النامية أي عند هذا الطرف الافتتاني من الأغصان، الطرف الحاد لتشكل يتبدى لمالارميه في معظم الأحيان كحد فاصل مفتوح بين الموضوع l'objet وفكرته. ولربما ظهرت الشجرة في مكان آخر وقد تفجرت أوراقا حمراء، لكنها، وبهدوء، تتحول مهزومة إلى موسيقى. وتبقى هذه الهزيمة مؤلمة على الرغم من كل شيء. فقد يوحي أنين الكمان المؤثر، تصحبه ارتعاشات الأوراق، بالألم الأخير لموضوعية objectivité دفعت للانفصال عن المادة - التي كانت حتى ذلك الحين دعامة لها - وذلك لانتزاع النفس من الذات «بصورة مثلى»».

هذا المقطع مثال نموذجي على منهج ريشار. ويدل تنظيمه - استشهاد، يتلوه تعليق - على أن المنظور الإجمالي هو منظور قراءة، أي طريقة في الفهم لا تريد الابتعاد عن موضوعه وتسعى إلى إقامة علاقات تجاور معه. لذلك نرى تشديدا على بعض الكلمات في النص المستشهد به - وهذا الأمر بحد ذاته لفتة نقدية - بينما يستعيد التعليق كلمات من النص يحتويها داخل خطابه الخاص: فصوت المؤلف وصوت الناقد يتداخلان ولا يتمايزان إلا لإظهار تواطئهما.

وتكمن قوة هذه العلاقة المحاكاتية في محوها للخصائص المفرطة في فردرانيتها: فالناقد ليس سوى قارئ مجهول، أي «بعضهم on»، ولا يأتي الناقد على ذكر المؤلف سوى مرة واحدة («لمالارميه») مسندا إلى عمله الأدبي. فالعمل الأدبي وحده هو المهم، وذلك لقدرته على إثارة «عالم» بدئي يوجد لذاته: فالعلاقات السببية شبه غائبة وإن ذكر بها الفعل «يوحي». ليس التأمل التقليدي في «صناعة» النص (أي الإجابة عن السؤالين «لماذا» و «كيف» اللذين ينتميان إلى الإجراء البلاغي) مطروقا هنا، فقد حل مكانه جرد وكشف سطحي relevé de surface. وهكذا يتقدم الوصف على التحليل.

لكن هل يعني هذا أن الناقد لا «يشرح»؟ على العكس، فهو يعيد بالأحرى إلى هذا الفعل قيمته المكانية spatiale ببسطه للنص ولإمكانيات العالم الذي يمثله. ويقوم ريشار، للتوصل إلى ذلك، بتعديل وتكثيف عناصر النص بغية جعلها أكثر دلالة. فهو يجرد il abstrait مثلا بعض المعطيات المادية فتتحول «الأعصاب المعراة» إلى «عري مسلوخ»، ويحول هذا الانتقال الصفة إلى صيغة للوجود. وينقلنا ذات التغيير من «أطراف الأغصان» إلى «الأطراف النامية». ويظهر الجهد المكثف أيضا بصورة لافتة أكثر من السابق : إنه يجمع في تداعيات جديدة ما يمثله النص المستشهد به بصورة منفصلة، كمماثلة «الأعصاب المعراة» و «آلات الكمان». وهي مماثلة analogie مضمرة في نص مالارميه. وتتكثف هذه المماثلة بصورة استعارية منذ الجملة الأولى للتعليق. وقد يرى التحليل الأسلوبي في هذه المماثلة استعارة تحرك النص بصورة ضمنية فيعمد إلى التأكيد على أثر هذه الكتابة التلميحية allusive. أما تعليق ريشار فيحقق actualise هذه المماثلة ويجعلها واقعا إذ يطور إمكانيات النص الكامنة بحسب قابليتها للتفتح في وعي القارئ.

ويبقى ريشار هنا وفيا لدرس باشلار الذي أرادنا أن «نحلم» بصورة النص. غير أن حلمه يوجهه على الدوام مشروعه النقدي. فباعتبار أن الأمر يتعلق بدراسة «عالم تخيلي»، وبما أن هذا الأخير يرتبط بصيغ العلاقة بين الوعي وموضوعاته ses objets، فالسؤال الجوهري ـ المرتبط بالعلاقة ـ يعود بإلحاح عند توضيح العبور «من الموضوع إلى فكرته». بهذه الطريقة، وبوسائل خاصة به، يلتقي ريشار والتعليق التقليدي المستوحى من تاريخ الأدب: فانطلاقا من إحالة إلى بودلير يتوصل ريشار إلى تعريف لـ «الأمثلة الرمزية» idéalisation. غير أنه لا يلتقي وإياه عن طريق استثمار معرفة تاريخية وأدبية مسبقة، بل عند نهاية مسيرة تماثلية عبر العمل الأدبي الذي يعلق عليه.

تنوع ومرونة:

يقول الشاعر بول إيلوار P.Eluard في كتابه «البداهة الشعرية L’Evidence poétique» : «تترك القصائد دوما هوامش بيضاء كبيرة، هوامش من الصمت تذوي فيها الذاكرة المتأججة لتعيد خلق هذيان لا ماضي له». وتسمح

القصائد بمثل ذلك «الحلم» المعيد لإبداع النصوص، لا بل هي تراه ضروريا بالتأكيد. ولم يمنع ذلك ريشار من الإهتمام، بالبراعة ذاتها. وبالتوفيق ذاته، بالأعمال السردية الكبيرة. فإجراؤه يبقى ذاته: التوصل إلى «عالم تخيلي» (انظر «مشهد شاتوبريان Paysage de Chateaubriand») بواسطة جرد للإحساسات الأولى (انظر «بروست والعالم المحسوس Proust et le monde sensible»). ونرى المشروع ذاته في كتاب «الأدب والإحساس Littérature et sensation»، وبصورة خاصة في الجزء الثاني الذي يعالج مسألة «إبداع الشكل عند فلوبير».

يتمفصل التأمل الريشاري وفق مراحل ثلاث - حسب مخطط فكري نراه أيضا في كتاب «عالم مالارميه الخيالي» - تقودنا من الإحساس بالوجود (المرسوم بفراغ الواقع ووسواس العدم) إلى سلوكيات في الوجود (جمع بين السادية والمازروخية، عجز عشقي وثيمية fétichisme) لتصل بنا إلى معنى الكتابة الأدبية ذاته: «يوازي الإبداع الفني (...) عند فلوبير إبداع الذات بواسطة الذات». إذ يعطي المؤلف بأسلوبه للواقع قوامه وكثافته ويتوصل إلى الخلاص الذاتي في عمله هذا :

«إن الكتابة هي الغوص في هذه الأعماق واكتشاف هذه الحركة المتحجرة، طينة الوجود، ومن ثم الصعود معها من جديد إلى سطحنا الذاتي وتركها هناك كي تجف وتصبح خامة تكون الشكل الكامل».

تعطي هذه الصورة لحلم اليقظة الجوهري كل بعده، فهو الذي يدير دفة النقد على طول النص ويسمح بمفصلته. إذا يسمح موضوع الوجبة repas، على سبيل المثال، بعرض بدهية موضوع جزئي هو موضوع الشبع المستحيل، بينما يتم ربط التجربة العشقية بصور للسيولة المائية كثيرة التكرار. وتظهر هنا أيضا الاستعانة بتاريخ الأدب (يستشهد ريشار برسائل فلوبير ويقارب بينه وبين المدرسة الانطباعية، الخ..)، لكن دوره لا يتجاوز الدور المساعد الاستدلالي لتأكيد انطباعات القراء ة.

تتطلب الدراسة الموضوعاتية للأعمال الروائية أو الشعرية العملاقة درجة عالية من التركيز في الشرح والتعليق. إذ «يبسط» الناقد العمل الأدبي ثم يجول فيه كما لو كان في فضاء يتزامن ظهور ما فيه مع نظرته إليه. فيخضع بالتالي كل جزء من العمل الأدبي للنظرة الشاملة التي تلتقطه

أولا بأول. ولقد حاول ريشار في كتابه «قراءات مصغرة Microlectures».

(الجزء الأول والثاني) اتباع الطريقة المعاكسة: أي محاولة إبراز «عالم» أدبي شامل من خلال التحليل الدقيق لمقاطع قصيرة. وشرح ريشار طريقته هذه في تمهيد الجزء الأول من كتابه: «لم تعد القراءة هنا مسيرة ولا تحليقا. إنها بالأحرى إصرار وتمهل ونذر بقصر البصر. إنها تثق بالتفاصيل التي يشكل كل منها حبة من حبيبات النص». وهكذا تنعكس العلاقة البنيوية بين الجزء والكل، كما يتأكد القانون العميق للماثلة والتجانس الذي يقتضيه كل إجراء موضوعاتي.

وتكمن جدة هذه المحاولة في المنظور النزوي perspective pulsionnelle بالتحديد الذي وضع ريشار نفسه ضمن إطاره : «يبدو لي المنظر الطبيعي le paysage اليوم كإحساس وكحلم يقظة (بالمعنى الباشلاري للكلمة) كما يبدو لي كهوام phantasme، أي كإخراج أو عمل تنتجه رغبة ما لا واعية». وينضم هنا خطاب الناقد إلى علم النفس التحليلي في إحلال التفسير الليبيدي libidinale محل الوصف الظاهراتي. إذ يصبح المنظر الطبيعي عندها «المنفذ والمآل، وأيضا حيز التطبيق أو اكتشاف الذات بالنسبة إلى ليبيدو معقد ومتفرد». ويصاحب هذه المرونة اهتمام أشد ثباتا بحرفية النص لأن «في الأدب كل شيء لغة». وهكذا تتأسس القراءة «في آن معا على الجوهر اللغوي للأعمال الأدبية (وهو الذي يضمها في صفحات) وعلى الأشكال الموضوعاتية ـ النزوية formes thématico- pulsionnelles حيث يتبدى عالم متفرد (هو الذي ينظمها في مناظر).

الحكم الختامي

تظهر المرونة المتبدية في الميل إلى علم النفس التحليلي في الأعمال الأخيرة لريشار أن النقد الموضوعاتي ما يزال يبحث عن ذاته وعن أسس ثابتة يقوم عليها. ويحف بهذا النقد، كما هو الشأن بالنسبة إلى أية محاولة نقدية، خطر مزدوج: خطر الذوبان في الموضوع objet أو الابتعاد عنه بصورة مفرطة. فلقد أراد حلم اليقظة الباشلاري، وهو في الوقت ذاته مشاركة وإبداع، أن يكون في المنزلة بين المنزلتين. لكن كيف يبقى في هذا الموقع بصورة دائمة؟ كيف يمكن الحفاظ على وجاهة pertinence خطاب يقع على

تخوم الذات والموضوع؟ إن ريشار يعطي للذات وللموضوع قوامهما من جديد باستعانته بالتحليل النفسي وباللسانيات. غير أن هذا التناظر يدل على أنه يسعى دوما لوضع نفسه في موقع تقاطعهما الافتراضي.

ولا تقتصر هذه الصعوبة على النقد الموضوعاتي وحده : بل هي تمس كل خطاب حو ل أي عمل أدبي. وهناك نقاط ضعف أخرى تتعلق به مثل الذاتية la subjectivité في اختيار «الموضوعات»، والطابع المريب وأحيانا المختزل (إن لم يقترب من حد إعطاء عكس المعنى كما نرى أحيانا عند باشلار) لـ «قراءة» تقوم على «التعاطف» وحده. وهناك أيضا غياب التأمل الفكري الحقيقي في الواقع الحرفي للنصوص (نجد مثلا عند باشلار أن مفهوم «الصورة» ليس محددا أبدا بشكل دقيق على الرغم من التماسه الدائم).

ولعل هذه الثغرات تفسر لماذا لم تتحول المقاربة الموضوعاتية إلى مدرسة نقدية، إذ يمثلها نقاد أفذاذ لكنهم مستقلون على بكرة أبيهم ويبدو أنهم قلما تركوا وراءهم خلفا : فنحن لا نرى اليوم من يمكنه أن يكون سليل ريشار.

وثمة أمر آخر أيضا هو أن كلا من هؤلاء النقاد ـ ويجب أن نذكر من لم نتحدث عنهم هنا مثل ألبير بيغان ومارسيل ريمون وجان روسيه وجان ستاروبنسكي ـ قد طور عملا له استمراريته وتجانسه ولا يمكن اختزاله إلى غيره. لقد استعاد النقد مع الاستيحاء الموضوعاتي بعده المبدع دون شك. وبقدر ما يؤكد هذا النقد النزعة الروحية للأعمال الأدبية، فإنه يمثل أمامنا كإجراء خصب يمنح الحياة للنصوص بنظرته السمحة إليها.

4 النقد الاجتماعي

La sociocritique

بيير باربيريس Pierre Barberis

مقدّمة:

النقد الاجتماعي ؟ إن التعبير حديث العهد بمعناه المحدّد والدقيق كما سنرى لاحقا. أما الفكرة (وكانت أوسع مما هي عليه اليوم) فقديمة وترتبط بحركة العلوم الاجتماعية الوليدة ذاتها وبالتأمل في الوقائع المتداخلة الاجتماعية ـ الثقافية.

وفي الحقيقة فإن فكرة «تفسير» الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر. إذ سادت حينئذ قناعة مفادها أنه تم العثور على سر عمل المجتمعات وحركتها انطلاقا من النموذج الفرنسي الذي أصبح أكثر وضوحا وأيسر للقراءة بفضل الثورة الفرنسية.

ذلك أن تلك الثورة قد جلبت العديد من التوضيحات، كما كان يبدو، حول أسئلة لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي: فلقد ولد مجتمع جديد وجمهور جديد وحاجات جديدة واحتمالات جديدة، ولم يسبق لأي «فيلسوف» أن عاش في مجتمع مثور révolutionnée.

ولقد تضاعف أثر هذه الثورة حين توقفت أو حادت عن صراطها المستقيم: مع التيار «الإرهابي» لعامي 1793 ـ 1794، ومع الاستقرار أو محاولات الردة ومع بونابرت عام 1800، ومع عودة البوربون وتوعدات «الملكيين المتطرفين» عامي 1814 ـ 1815. لقد أنارت الثورة الماضي، ولكنها شوشت أيضا الحاضر والمستقبل فأبرزت وواجهت تناقضات جديدة. كما أراد الكثيرون الثورة الكاملة الحقة، والوفية لذاتها.

وكانت أداة هذه «الثورة الثقافية» قوى جديدة أو كامنة: البورجوازية الليبرالية، البورجوازية الصغيرة و «الطبقة المفكرة» (حسب عبارة ستاندال) الباحثة عن ذاتها ناحية الشعب، الطبقات الجديدة» كما سماها غامبيتا Gambetta فيما بعد، الطبقات الكادحة التي انتزعت من أكواخها بعد أن وعدتها النظرية الاجتماعية الجديدة بأن تكون مقود التاريخ.

لقد تحدث الأدب وكان بإمكانه أن يتحدث عن كل ذلك: عن معارك الأمس ومعناه وعن معارك الغد ومعناه. كان للأمور محققا وبها نذيرا. وكما اعتقد المرء آنذاك أنه يمتلك فكرة واضحة عن سير المجتمعات، كان يظن أنه يمتلك مثلها عن هذا النتاج الاجتماعي الذي هو الأدب. فالأدب لم يكن يسعى فحسب إلى الحقيقي وإلى الجمال الأخلاقي الذي عبر التاريخ تقريبا، بل إلى الحقيقي والجمال النضالي، وإن يكن عن غير دراية. لم يعد الأدب فنا ـ كما كانت تقول مدام دو ستال Mme de Staël ـ بل سلاحا للتحرك وللفهم. كما أصبحت أشكال النفسية والحساسية تاريخية. ويعلن ستاندال بدوره أن كل كلاسيكية كانت رومنسية من حيث تصويرها إنسان عصرها لإنسان عصرها : فأسخيلوس وراسين، على حد سواء ومن هذا المنظور ، كانا «محدثين modernes وبالتالي فمن حقنا وواجبنا أن نكون محدثين بدورنا.

وهكذا نجد أن ما سيسمى بعد ذلك بالنقد الاجتماعي لم يكن بكل بساطة موقفا فكريا مجردا بل نتاجا للتاريخ. كما نجد أيضا أن هذا النقد الاجتماعي قد تعين عليه ألا يظهر قيمته إلا ضمن إطار تاريخ آخر جديد: أي تاريخ ربما لم تعد لديه ذات الأفكار حول سير وعمل المجتمعات. وهذه هي اليوم حقا نقطة انطلاق التأمل في المسألة: إنها بالتأكيد النزعة التاريخية والاجتماعية في مواجهة اللاتاريخية واللااجتماعية. كما إنها أيضا إعادة قراءة دائمة لهذه التاريخية ولهذه الاجتماعية. وهناك دوما، في الحقيقة،

قليل من اللبس حول كلمة «مجتمع»: هل المجتمع جسم يعمل بصورة منغلقة تقريبا، أم أنه يتغير بشكل مفاجئ أحيانا، وكيف يتم ذلك ولأجل ماذا؟ الأدب/ المجتمع / التاريخ: ما هو موقع الإنسان وما هو دوره ودور وعيه ضمن محيطه الثقافي؟ سرعان ما تغدو المسألة فلسفية: هل التاريخ معنى أم أنه، بحسب المفهوم الباسكالي، تسلية؟ ومع ذلك، إن كان هناك من شيء يرسم ذاته ويبقى أفليس هو الأدب بصفته نتاجا نوعيا؟ وهكذا نجدنا مدعوين للتأمل - بثورة مجددة دوما - في الجميل والحقيقي، وأيضا في فعالية الكتابة والقراءة. ما هي قدرة نظام الأدلة système des signes على التحقق في الفعل ضمن حقل المؤرخ Le daté ذي الحدود المفتوحة؟

مفهوم النقد الاجتماعي:

سوف يستعمل مصطلح النقد الاجتماعي بسبب ملاءمته على الرغم من أنه يدل منذ سنين عديدة على إجراء آخر غير مجرد التأويل «التاريخي» و «الاجتماعي» للنصوص باعتبارها مجموعات أو نتاجات خاصة: فبين علم اجتماع الظاهرة الأدبية الذي يتعلق بالبدايات (شروط إنتاج المكتوب)، وعلم اجتماع التلقي والاستهلاك الذي يتعلق بالنهايات (القراءات والانتشار، والتأويلات، والمصير الثقافي أو المدرسي أو غيرهما) نجد أن النقد الاجتماعي بحسب تعريف كلود دوشيه Claude Duchet (انظر ثبت المراجع في نهاية الفصل) يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهر طابع اجتماعي ما.

غير أن الابتعاد الجزئي لعلمي اجتماع الظاهرة الأدبية والتلقي بمعناهما الدقيق عن ما هو جوهري، جعل النقد الاجتماعي قادرا على احتوائهما دون الإضرار بهما كثيرا، على الأقل على مستوى المصطلح المستعمل. فأهمية النص كافية لجذب المحددات والنتائج واحتوائها ضمن قراءته. ولا ننسى هنا أن مشروع النقد الاجتماعي كان مشروعا ذا تاريخ، كما أننا لا ننسى أيضا أنه مشروع مفتوح تحديدا ويبقى هكذا، بينما نجد علم اجتماع البدايات وعلم اجتماع النهايات مهددين على الدوام بالميل نحو الاختزال.

وللنقد الاجتماعي، بالإضافة إلى ذلك، ميزة تحريك ودفع الفكر الماركسي ضمن مجال حساس وخاص: فالماركسية اليوم هي في الحقيقة المرجع

الدائم والمحتم، وعليها في ذات الوقت أن تعترف بأن شيئا ما في نصوصها المؤسسة وفي ممارستها يحدث ـ وقد حدث بالفعل ـ ولم تكن تدركه في مرحلتها الاشتراعية stade canonique. يشير النقد الاجتماعي إذن إلى قراءة ما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي في هذا التمثل الغريب الذي هو النص. إن النقد الاجتماعي لم يكن ليوجد دون الواقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه. لكن هل يكون عندئذ هذا الواقع ـ كما نستطيع إدراكه ـ ذاته تماما؟ إن المسألة كلها يتضمنها هذا السؤال: إذا كنا لا نعرف الواقع إلا من خلال الخطابات التي تتناوله، فما هو موقع الخطاب الأدبي البحت بينها؟

مبدأ القراءة النقدية ـ الاجتماعية:

ليس للقراءة النقدية ـ الاجتماعية أن تكون تطبيقا لبعض المبادئ على النصوص، ولا تطبيقا لوصفات جاهزة في متون نظرية توصلت إلى كل ما يمكن قوله عن المجتمعات، وبالتالي عن النشاطات والنتاجات الثقافية، وبصورة خاصة الأدبية منها. وذلك لثلاثة أسباب:

ـ لأن هذه المتون النظرية أصبحت اليوم قديمة ولا تحتوي على كل مفاتيح واقع يبدو لنا أغنى وأشد تعقيدا: إذ لم يقل مونتيسكيو Montesquieu ولا ماركس كل ما يمكن أن يقال عن المجتمعات وعن التاريخ، وإن قالا أكثر بكثير مما قيل قبلهما.

ـ لأنه قد تشكل في النصوص ذاتها، وفي التأملات التي ولدتها هذه النصوص، نقد اجتماعي وليد وموجود بالقوة.

ـ لأن كل قراءة هي ابتكار وبحث ولأنها، عند مستواها الخاص، تساهم في إغناء وتقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية ـ التاريخية : فالتأويل ـ مثل الكتابة والإبداع ـ يساهم، ولو بطريقة غير ثابتة دوما، في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع بأشكاله المتعددة، وإن اعتمد هذا التأويل على بعض المكتسبات النظرية دون الحاجة لإذن من أحد. إذ يتشكل باستمرار على مستوى التأويل، كما على مستوى الكتابة والإبداع، تركيب جديد بين البنى التحتية والبنى الفوقية، بين الوعي وعدم الوعي، بين الفردي والعالمي، بين النص والمرجع référent، بين الأشياء والأحداث والتعبير، وبين الأشكال القديمة والمتوارثة

والأشكال الحديثة والمبتكرة.

وهكذا تكون القراءة النقدية ـ الاجتماعية حركة لا تتم فقط انطلاقا من نصوص مؤسسة وقديمة، بل من بحث ومن جهد متلمس للأشياء وكاشف عنها يبتدع لغة جديدة ويظهر مشكلات جديدة ويطرح أسئلة جديدة. وتحرك القراءة النقدية ـ الاجتماعية والاجتماعية ـ التاريخية علم التاريخ وعلم الاجتماع، وفي ذات الوقت تعتبرهما علمين وطريقتين في الوعي جاهزين ومسجلين déposées. لذلك لا يمكن للقراءة النقدية الاجتماعية أن تكون وصفة توصل إلى معنى نهائي، وتشكل مرجعا أخيرا وحكما مختزلا. فهي تتنبه إلى كل جديد يظهر ـ وتسهم في إظهاره ـ في التاريخ والتأريخ، وفي معرفة العقليات ومختلف زمنيات التاريخ والعلاقات الصعبة بين الأنا والتاريخ، وأخيرا في معرفة تطور طرائق الكتابة والقص.

ولأن الأنا هو دوما أنا اجتماعي، ولأنه أيضا لا يختزل إلى بعده الكمي، فالنقد الاجتماعي هو التزام في البحث عن نقاط الالتقاء وعن التناقضات. ولهذا السبب لا يضع النقد الاجتماعي إطلاقا نقطة النهاية التي تجعل من النص نتاجا نهائيا. ولما كان النص نتيجة aboutissement فهو أيضا نقطة انطلاق، وشيء ما لم يكن يوجد من قبل: فكل نص، محدد déterminé دوما، هو دائما أيضا محدد جديد nouveau déterminant. وإذا ما كان للقراءة النقدية الاجتماعية على الدوام بعد سياسي، فلها على الدوام أيضا بعد وجودي Existentielle: فالطفل ليس وحده الذي «يحيا العالمي بصورة الخاص» (سارتر)، بل هو كل إنسان بعقله وببواعثه، وأيضا بوعيه وبنفسيته، وبالتالي بلغته وبلغاته.

١ ـ معالم تاريخية

«**الأدب تعبير عن المجتمع**» (**بونالد** Bonald)

ارتبط الأدب (ممارسة وقراءة على السواء)، ولفترة طويلة، بفن الكتابة حصرا: بالبلاغة، وبالعروض، وبمسألة المحاكاة والأصالة، وأيضا بمسألة اللغة التي نكتب فيها (فالانتقال من اللغة اللاتينية إلى الفرنسية لم يكن بدهيا على الإطلاق)، وإجمالا بمسألة النماذج (أثارت مسألة السونيتة sonnet على الطريقة الإيطالية مسألة النشيد ode الذي جاء من اليونانية

واللاتينية). كانت الكتابة « بصورة نقية» أو مغايرة الشاغل لفترة طويلة، وكان على حق الابتكار التعامل دوما مع قواعد جمالية وقواعد تتعلق باللياقة الاجتماعية bienséance.

وفي الوقت الذي بدأ فيه واقع جديد بالتغلغل في الأدب (أمريكا في القرن السادس عشر، من رونسار Ronsard إلى مونتين Montaigne) لم يكن قد بدأ بعد الاهتمام بالعلاقة بين المجتمع والأدب. والأنكى من ذلك أنه حين كانت القوانين والسياسة تدخل حقل التأمل ذي الطابع النسبي Relativiste (كما هو الشأن عند مونتسكيو) لم يخطر ببال أحد كتابة مؤلف «حول روح الآداب» يكون بمنزلة تأسيس وبنية فوقية متمفصلة على التاريخ. لقد كان لا بد من انتظار هزة الثورة الفرنسية، فبينما كانت النماذج الكلاسيكية ما تزال تفرض نفسها استطاعت الفلسفة ـ وقد غدت سياسة بشكل سافر ـ أن تحرك مفهوم الفلسفة النظرية والميتافيزيقية ذاته. كما تغير أيضا سوق الأدب إذ أصبح هناك جمهور جديد وكتاب جدد وغايات جديدة للنصوص. وهناك مثال روسو الذي لم يكن يعلم أحد كيف يتعامل معه ضمن حقل الكلاسيكية المهيمنة: لقد كانت الساعة وشيكة لدخول الشيء الأدبي littéraire †la chose (والفني بشكل عام) في نقاش من نوع جديد.

بيد أن هذا النقاش لم يعمل في الإطار الذي نعتاده اليوم، إذ لم يكن هناك حينئذ تدريس حق للأدب ولم تكن القراءة النقدية ـ التاريخية للنصوص مرتبطة بالمدرسة أو بالجامعة، ولم تكن بشكل عام منهجية عند إخصائيي التأويل. فمؤسسة مثل مدرسة لاهارب Le Lycée De La Harpe كانت جهازا موازيا وخاصا privé للهواة المنورين. كما سيطر الخطاب الفرنسي (وهو تمرين في البلاغة وفق الخطاب اللاتيني) في التعليم الثانوي طويلا قبل ظهور الإنشاء dissertation في نهاية القرن السابع عشر: وهو تمرين في التعليق والتحليل لا يجعل من التلميذ كاتبا في مرحلة التعلم بل ناقدا وأستاذا في مرحلة التعلم.

كان لا بد للوصول إلى هذا التحول، من ولادة سلطة النقد التي أنابت الصحافة والكراسي الجامعية الأولى(مثل فيلمان Villemain في عهد الإصلاح la Restauration). وهكذا قام النقاش بين الكتاب وممارسي الأدب

الباحثين عن دوافع جديدة للكتابة والمتسائلين حول ممارستهم ذاتها: ماذا يفعل المرء حين يكتب؟ وماذا فعل كتاب الماضي حين كتبوا؟ وتوجهت الأسئلة إلى الثقافة أكثر منها إلى الأدب بمعناه الضيق والدقيق، كما توجهت إلى مجمل الأشكال والقوالب وذلك عن طريق رجال يكتبون écrivant (ونحن نستعيد هنا التمييز الذي أقامه بارت (Barthes وهم كتاب écrivains أيضا. ومع أن همهم كان تعليميا فقد مهد مع تنظيراتهم الوليدة الطريق أمام ما سيصبح فيما بعد ممارسة متميزة (إننا نحدد لأنفسنا غاية شق درب جديد للنقد)، شاتوبريان «عبقرية المسيحية Génie du Christianisme). ولقد تشكل وتأسس حول هذا الموضوع نقاش هو من بين النقاشات المؤسسة للنقد التاريخي: أي التوازي أو بالأحرى التعارض بين القرنين السابع عشر والثامن عشر وكلاهما يريد أن يسبغ على ذاته تسمية القرن العظيم (وهذا سيقود ميشليه Michelet إلى قول عبارته الاستفزازية: القرن العظيم ياسادتي، أعني به القرن الثامن عشر).

لقد أحيا هذا التأمل في الظاهرة الثقافية النشاط الإبداعي الصرف وحدد بذات الوقت أول منطقة نفوذ لمهنة لم يكن لها بعد من محترفين. وكيف لا يتم ذلك وقد ضم هذا التأمل تأملا حول الظاهرة السياسية والتاريخية، كما حملته الثورة ونتائجها إلى درجة عالية من التوهج (الحرية الليبرالية، الديكتاتورية «الإرهابية» والإمبراطورية، والمشاكل الجديدة للحرية بمعناها الشامل وللحريات عند التطبيق المتردد للنظام البرلماني عام 1814).

ومنذ عام 1800 أدى كتاب «عبقرية المسيحية» «لشاتوبريان وكتاب» حول الأدب « De la littérature لمدام دو ستال إلى ثورة حقيقية. كما ألقى بونالد Bonald في عهد إمبراطورية نابليون، وفي مقال له بجريدة «عطارد فرنسا Le Mercure de France (1806) عبارته الشهيرة: «الأدب تعبير عن المجتمع». ومع أن نقاط الانطلاق والغايات كانت مختلفة بالتأكيد (إخصاب إرث عصر التنوير عند مدام دوستال، تنظير العنصر المسيحي وجعله عنصرا مكونا للحداثة عند شاتوبريان، تمييز الأدب الجيد عن الأدب السيىء عند بونالد) إلا أنها التقت بنتائجها: لقد أصبح كل شيء تاريخيا، ولم يعد بمقدور الأدب الإفلات من ذلك. وحل محل «الإنسان الأزلي» الذي كان يتناوله ويمجده الخطاب المثالي الرافض للتاريخ، إنسان هو معا متكرر

récurrent في الأسئلة التي يطرحها على ذاته حول علاقته بالعالم، وتاريخي في تشكله من قبل الظروف المتطورة لتجربته. إنه التساؤل الذي يطغى على يوميات بايل Beyle الشاب (ستاندال فيما بعد) وعلى محاولاته الأدبية الأولى والعديدة:كيف نتوصل في آن معا إلى التعبير عن الواقع وعن الحديث فيما له من مأساوي ـ شاعري؟يتطلب الأمر ملهاة (رسم الواقع بدقة) ـ مأساة ـ ملحمة (التعبير عن عظمتنا) جديدة، بموضوعات جديدة وأبطال جدد وأسلوب جديد. أن يؤول الأمر حتما إلى ظهور الرواية دليل بليغ على أن التعامل لم يكن يجري مع شيء ميت ومنته، وإنما مع شيء في طور التكون والبحث عن ذاته ـ وهو ما انتبه إليه أخيرا بايل Beyle (فجملة «هؤلاء الناس هم في حاجة ماسة إلى رجل مثل موليير» التي نجدها في يوميات بايل، هي ترداد لجملة شاتوبريان «إننا نفتقد لابروييــر La Bruyère في كتابه عبقرية المسيحية»). إن ورشة العمل التي افتتحت في بداية القرن التاسع عشر (والتي بدأت جزئيا مع صراع القدماء والمحدثين عند ملتقى القرنين السابع عشر والثامن عشر) والتي تبقى ورشتنا اليوم تتعلق بمسألة الكتابة والأدب الذي يتساءل عما يفعله حقا، كما يتساءل عن فائدته ومعناه.

شاتوبريان:

لقد طرحت للمرة الأولى مع شاتوبريان مسألة العلاقة ـ التعايش بين الثقافة الوثيقة والثقافة المسيحية، وهي مسألة لم يسبق طرحها فعليا، كما كانت تلك العلاقة في صلب الكلاسيكية ذاتها. فقد كان الكتاب يكتبون مستعملين قوالب ونماذج يونانية ـ لاتينية ذات محتوى مسيحي («يولد المرء مسيحيا وفرنسيا»، كان يقول لابروبير) لا بالمعنى اللاهوتي والإيماني بقدر ما هو بالمعنى الأخلاقي والحسي والاجتماعي. ويبين شاتوبريان أن فيدر Phèdre وأندروماك Andromaque لا تتحدثان كامرأتين يونانيتين بل كفرنسيتين وكمسيحيتين: فالأم، والعاشقة لم تعودا كما كانتا من قبل.

كما لم يعد لدى الرجل الحديث والمسيحي الساحة العامة اليونانية agora، ولا حقل الإله مارس Champ de Mars، ولا المدرج stade، بل الإحساس بوحدته واختلافه، وهذا الإحساس الآخر والعميق بالافتقار Manque الذي يغذي اللاهوت أكثر من تغذيه منه.

«نحن نسكن عالما فارغا بقلب مملوء، وإننا لنتقزز من كل شيء قبل أن نحاول التمتع بأي شيء: إنها لا تصدق، تلك المرارة التي تشيعها هذه الحالة الروحية في الحياة. فالقلب يرتد وينطوي بمائة طريقة ليستعمل قوى يشعر بأنها تفيده. وقليلا ما عرف القدماء هذا القلق الدفين، حرقة الأهواء المخنوقة التي تغلي جميعها معا. فلقد ملأت الحياة السياسية العريضة والألعاب الرياضية والحروب وقضايا ساحة النزال في الساحة العامة حياتهم ولم تترك مكانا لهموم القلب» («عبقرية المسيحية»).

لن نقود إعادة قراءة باسكال Pascal بصورة إيجابية (مواجهة مع فولتير الذي اعتبره خطأ من أخطاء الأزمنة القديمة)، ولا إعادة قراءة أفلاطون (الذي سيترجمه كوزان Cousin) إلى تزمت جديد بل إلى إحساس ديني جديد يدمج الإحساس بالافتقار وباللامتناهي بإحساس بوجود قاعدة بدئية مؤسسة لا ينفصل عن الإحساس بالثورات. فلا غرابة إذن أن يكون روسو حاضرا دوما في ذهن شاتوبريان: فالتساؤل حول العالم والتاريخ يمر عبر التساؤل حول الذات، والمسيحية هي ابتداع دائم أكثر منها مرسوما ورواسب. هذا ما تعنيه إعادة اكتشاف الطابع القوطي الشهيرة: فهذه الكلمة كانت تدل حتى ذلك الحين على ما هو أجنبي، فأصبحت تدل ـ كما ستدل فيما بعد عند أندريه مالرو A.Malraux ـ على شكل من أشكال العمل الإنساني المحلية والتاريخية. فالمعبد اليوناني شكل، والكاتدرائية وقمة القبة شكل آخر. لم يعد الفن الأفريقي بعد ذلك مستحيلا. فلقد تأكد، في مقابل العالمية «الكلاسيكية» التي كانت خلعة ثقافية لسيطرة ولمركزية اجتماعية ـ عرقية، تنوع الأشكال واللغات. وأعطانا شاتوبريان بما كتبه عن أندروماك وفيدر أول الأمثلة في تفسير النصوص بواسطة اللغة والتاريخ. غير أن هذه النسبية لم تكن مجردة ولا جافة، فهي لم تغلق على نفسها ضمن حتمية مختزلة: إنها الحياة ذاتها والوضع الإنساني (لا الطبيعة كما في السابق) في اللحظة التي بدأ فيها «المثقفون» (الطبقة المفكرة عند ستاندال عام 1825) يتساءلون عما بعد الثورة. إذ لا تعبر «كآبة الأهواء» عن عجز إنسان مهاجر مغترب كما اعتقد البعض، وإنما هي إحساس العامة plébéiens الجدد في العالم الحديث والبورجوازي منذئذ.

وحين قال شاتوبريان بخصوص السلطات الجديدة «إننا نفتقد لابروبير»،

فهو قد خط مشروع ستاندال وبلزاك المستقبلي: فالمنظور التاريخي والاجتماعي للأدب - مع هذا البطل الرئيسي الذي أصبح ذلك الإنسان الشاب (لا المراهق المزمن والراغب وإنما الفيلسوف والمتحدث الجديد عن «حكمة ما») - ليس تمرينا مدرسيا ونقديا وإنما هو محرك وعي جديد. كما نشأت في الوقت ذاته جمالية جديدة تستطيع تماما أن تعمل وحدها وبصورة مستقلة بالنسبة إلى الإبداع.

مدام دو ستال:

القراءة التعاقبية diachronique:

ترى مدام دوستال أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور «الحرية»، فهي تتماشى وتطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية. والأدب دوما نقد ودعوة إلى شيء ما في آن معا. ولقد أكره أدب البلاط على الهجاء والمرارة لأن أفق التاريخ كان موصدا، أما بعد ثورة 1789 فتغير كل شيء: لقد أصبح أدب الإخاء ممكنا وضروريا. وروسو هو الذي حرر النظام بتبشيره بعالم جديد، بينما أضحى فولتير قابعا في العالم القديم. وهكذا ظهرت أشكال جديدة مع ظهور أحاسيس جديدة. وطغى منذ ذلك الوقت التساؤل حول ما نكتب على سؤال كيف نكتب وحوله:

«هنالك في اللغة الفرنسية، حول فن الكتابة ومبادئ الذوق السليم، دراسات تفي بالحاجة تماما. لكن يبدو لي أنه ليس هناك تحليل كاف للأسباب الأخلاقية والسياسية التي تغير روح الأدب.

كما يبدو لي أن أحدا لم يتطرق إلى كيفية تطور الملكات الإنسانية تدريجيا عن طريق الأعمال الأدبية المشهورة بجميع أنواعها بدءا من هوميروس وحتى أيامنا هذه (...).

«ويرجع الفضل في أعظم ما قام به الإنسان إلى الإحساس الأليم بمصيره المنقوص. ويشعر أصحاب الأذهان الضعيفة، بشكل عام، بالرضى عن الحياة العادية فهم يحدون من حياتهم ويضعون أوهام التباهي محل ما قد ينقصهم. لكن سمو العقل والمشاعر والأعمال يدين في اندفاعه إلى تلك الرغبة في الإفلات من الحدود التي تحصر الخيال (...)». (مدام دوستال «حول الأدب»).

القراءة المكانية:

ترى مدام دوستال أن التغيير والتقدم يندرجان أيضا في المكان: فهنالك مواطن مختلفة للأدب وللفكر. فالحرية الجديدة فرنسية، غير أن هنالك حرية أوروبية منذ زمن بعيد: إنها هناك حيث أفلت رجال ومجتمعات من سلطوية الإمبراطورية الرومانية التي استمرت في النموذج الفرنسي للأنظمة الملكية. لقد تم تأليف تلك المقاطع الشهيرة من كتابها والتي تتحدث فيها عن ألمانيا وعن «آداب الشمال» بعيدا عن هيمنة الدولة. والأدب هو أيضا ما يحدث في مكان آخر: كالدراما الإنجليزية والرواية الألمانية، والجامعات الألمانية والمسرح الشكسبيري. إنها نهاية النموذج الفرنسي وبداية علم إناسة anthropologie أدبي.

التضاد بين «الأدب الضروري وأدب الأمر الواقع»:

وكما تتدرج السياسة العقلانية كنتيجة منطقية لكتاب «روح القوانين Esprit des lois» فإن ولادة علم يدرس أسباب الظاهرة الأدبية وتأثيرها تبدو نتيجة منطقية لهذا التنظير التاريخي ـ الاجتماعي: ففرنسا الجديدة تحتاج أدبا وطنيا واجتماعيا يتغنى بالقيم الجماعية الجديدة التي تلتقي مع رغبات الأفراد. غير أن مدام دوستال سرعان ما كشفت عن أمر واقع جديد: سيطرة المصالح الجديدة والأنانية الجديدة في عهد القنصلية النابليونية، وصعود النزعة الفردية والطموح الفردي. ومن جديد أخذ الفرد الحساس يعاني، فانكفأ على ذاته، لكنه بدأ في ذات الوقت بالبحث عن الاتصال مع أشباهه. إن ما يقوم به الإنسان من «أمور عظيمة» يأتي دوما من «الإحساس الأليم بمصيرنا المنقوص». وهذا الإحساس الذي يعبر عن نفسه أيضا بالميتافيزيقا (وهي أحد أشكال مقاومة السلطات) هو إذن، معا، النتاج الأخير والجديد للحداثة. وهنا يتم الانتقال من منطق الأدب الثوري (ضد مناصري العهد البائد والنظام القديم) إلى منطق الأدب المثور révolutionnée.

لقد انتهى العهد القديم وانتهى معه عيد الثورة، و«الرومنسية» الوليدة، بدورها، تفسر نفسها بالتاريخ التطوري وبتحولات المجتمع الأخيرة. وكتاب «حول ألمانيا» (وقد منع عام 1810) يضخم هذا التأمل: إن فرتر Werther ورونيه René هما نتاج المجتمع الجديد الذي أصبح مجتمع الوجهاء والسلطة

الملكية الجديدة ، التي تتزود من التراث الفرنسي الإمبراطوري. وهكذا اندرجت حقوق الكاتب - التي بدا لبرهة أنها يمكن أن تتدرج في أدب إجماعي unanimiste و«اجتماعي»، بصورة شبه إيعازية (يمكن ويجب الكتابة من أجل مجتمع مجدد) - من جديد ضمن هوامش وحسب انشقاقات تقف لها الرقابة بالمرصاد. وهكذا أيضا تراجع المسرح «الوطني» العظيم، بعد برمجته لفترة وجيزة، لفائدة الرواية التي تم تصورها لا لأجل الاحتفالات العامة وإنما للتواصل الما بين - ذاتي intersubjective، وفي الوقت الذي حاول فيه النظام الإمبراطوري كعادته دوما أن يدير - عبر الهيئة الأكاديمية - كل ما يتعلق بالثقافة، أثبتت مدام دوستال أن النقد الاجتماعي الحقيقي لا يمكنه التحول إلى شرطي للأدب، («لمن تكتبون؟») وإنما إلى نظرية في خصوصية الكتابة يسوغها التحليل التاريخي والاجتماعي لعناصرها، لأهدافها، لدوافعها، ولنتائجها.

ففي مواجهة الدعاة إلى بلاغية وفن للكتابة لازمنيين، وهم دوما ضمان لنظام ما، تبقى وجهة نظر مدام دوستال عملية لأنها تظهر نسبية كل أدب وتجعل منه مؤسسة اجتماعية، كما تبقى فعالة ضد أي محاولة اختزالية سياسية تسعى لإغلاق عهد الثورات وتقييد الأدب بمهمة. وإن غنى هذا التضاد لم ينفك يظهر آثاره.

بونالد وعواقبه غير المتوقعة:

لقد كانت العبارة التي تقول بأن الأدب «تعبير عن المجتمع» تتضمن أولا غاية جدالية: فلكل مجتمع الأدب الذي يستحق. فالقرن السابع عشر الكاثوليكي والملكي كان لديه أدب عظيم، بينما كان للقرن الثامن عشر، الملحد، أدب سيىء. غير أن بونالد - أول مبتدعي فكرة «الإنسان الاجتماعي» وهو كاثوليكي أكثر منه مسيحيا ولم يتحدث عن التجاوز - لم يكن يدري أنه يفتح باب الشر على مصراعيه. فلقد تم تداول عبارته بشكل واسع في عهد «إرجاع العرش La Restauration» من قبل جميع أولئك الذين أرادوا إدراج التأمل في الأدب في حقل التاريخ: أي أتباع سان سيمون، فنقاد صحفية «لو غلوب Le Globe» (بدءا من عام 1824)، إلى مؤسسي تاريخ الأدب والأدب المقارن. لقد كانوا جميعا من المدافعين عن التنوع في

مواجهة «الكلاسيكيين» المحافظين، (وكانوا غالبا من الليبراليين واليساريين) دعاة فكرة النموذج («كلاسيكيونا الفرنسيون») والمعادين للرومنسية التي كانوا يرون فيها «تجمعا أدبيا blentz littéraire[1] (وهذا يدعم مقولة خصومهم حول علاقة الأدب بالتاريخ والسياسة). لقد تطور مفهوم الأدب كتعبير عن المجتمع وفق ثلاثة محاور:

ـ الاعتراف بكل المجتمعات يعني الاعتراف بكل الآداب :فلقد أضاف الملتفون حول صحيفة Le Globe إلى شكسبير والألمان ، الاهتمام بالشرق وبأمريكا الجنوبية وبالبلاد السكندنافية وبالصين الخ... وتضاعف عدد الأعمال المترجمة.

ـ تفسير كل أدب حسب محدداته وحاجاته الخاصة.

ـ ولادة علم اجتماع الظاهرة الأدبية باعتبارها ظاهرة اجتماعية: سوق المكتبة، أثر الصحافة، ظاهرة النشر وظاهرة التوزيع ـ على اعتبار أن الأدب أصبح يتطور منذ ذلك الحين خارج المحاضرات والدروس.

لقد وسعت دراسة ستاندال التي تحمل عنوان «راسين وشكسبير» (1825) والعديد من الدراسات لأتباع سان سيمون (منذ عام 1825 أيضا) ـ بالإضافة إلى مجمل إصدارات صحيفة ـ التأويل الاجتماعي التاريخي للأدب : إن الأدب هو دوما تجاوب مع حاجات فترة ما. ويرى ستاندال أن الكلاسيكيين كانوا رومنسيين في عصرهم لأن كل كاتب هو دائما محدث moderne. كما يرى أتباع سان سيمون أنه يجب قراءة الأدب وفق تعاقب فترات عضوية organiques (حيث يستوعب العامل الاجتماعي مجمل، أو معظم، القوى البشرية)، وفترات متأزمة critiques (حيث تتحطم الوحدة تحت ضغط «احتياجات جديدة» تتطلب «تركيبات اجتماعية» جديدة مما يجعل الأصوات متنافرة النغمة): وهكذا فالسقراطية le socratisme والأدب الذي نشأ من عهد الإصلاح la Rèforme والرومنسية اليوم، ليست جميعها فوضى إلحادية ومجانية وإنما هي مؤشرات لفوضى عامة وللحاجة لوحدة جديدة.

لقد أتم الأدب حينئذ تبوؤ مكانه ضمن جملة الظواهر والممارسات الاجتماعية ـ التاريخية. ففي بداية عام 1830 لخص هوغو Hugo كل ذلك حين قال إن الرومنسية ليست في نهاية المطاف سوى «الليبرالية في الأدب» (مقدمة مسرحية «هرناني Hernani»): والقصد هنا هو الليبرالية الديمقراطية

الجديدة لا الليبرالية القديمة لأتباع فولتير المتبرجزين embourgeoisés. وهكذا يفلت مفهوم الأدب كتعبير عن المجتمع من أصوله المنسية: فالتعبير قد تم قلبه وتحويله.

ولهذا تفادى مستخدموه ذات الخطأ الذي وقعت فيه مدام دو ستال : خطأ الإيعازية والمعيارية. كما تفادوا الخلط بين ما هو تفسير للماضي وللتراث وما هو ممارسة مباشرة وتنبؤ بالمستقبل: وحيث إن المجتمع الحالي مثل التاريخ غير شفاف، فكيف للأدب أن يتميز بالشفافية؟ لقد دافعوا جميعا عن حقوق الكاتب المشروعة، وبلزاك لا يلوم الروائي على كتابة رواية ذات نزعة جمهورية، وإنما يلومه على كتابة رواية رديئة.

وهكذا يتوطد مكسب التمييز بين القراءة المفسرة للماضي (حيث أخذت أمور كثيرة مواقعها) ، والوصفات الموجهة للحاضر وللمستقبل (حيث لا يوجد شيء مؤكد وحيث كل شيء في طور التكون). قد يكون أدب الماضي هو «تعبير عن كذا ...» كما قد يكون «في خدمة كذا ...»، أما بالنسبة إلى الأدب الذي هو في طور التكون والذي لا يمكن التنبؤ بغاياته، فلا يوجد مثل هذا الوضوح. فلقد تم إدراك بعض الإجراءات العملية الأدبية: السوق والعقود وحقوق المؤلفين وجماعات الضغط lobbies، والشبكات والتوضيحات المتعلقة بـ «مهنة» الكاتب وأهمية تقنيات الورق والطباعة. وسرعان ما أخذت نتاجات الأدب تقرأ كنتاجات لحظات تاريخية (أدب المهجر، أدب «أبناء العصر»)، غير أنها تبقى وجودية ولغوية: فمسألة الأسلوب تبقى محور الاهتمام مع مسألة «الموضوعات «sujets، (انظر المقدمة التي كتبها ستاندال لروايته «أرمانس «Armance عام 1828).

إن أول محاولة نقدية ـ اجتماعية لم تشيِّئ Réifié الأدب بل جعلت منه نشاطا ذاتي الانعكاس أغنى وأكثر انفتاحا، كما ولدت إجراء مستقلا: إنها استقلالية شارح النصوص الذي لا يستقر في مواطن الثبات بل في قلب المد المتغير للتاريخ.

التنظيرات الحتمية الكبرى:

ندخل هنا في مجال لا حدود له نستطيع، مع ذلك، اختصاره في بضع نقاط واضحة فيها «الحقائق اليقينية» كأنها ثغرات.

تين Taine أو البيئة والعرق واللحظة:

لقد كان لكتاب تين «لافونتين وأمثاله La Fontaine et ses fables» (1853) مجده. فهنالك فكرتان أكثر أهمية من حتمية الوضعية الجافة التي لم تخلف شيئا. فالبيئة والعرق يأتيان من بعيد، إنهما يتعلقان بما يمكن تسميته اليوم بالمدى الطويل. أما اللحظة فهي لا تدخل الحدث الدقيق فحسب بل التغير من حيث إدراكه في نقطته الأقوى. فالكاتب ونصه هما إذن نتاج مزدوج لا معجزة مجانية. غير أن تين بإدخاله فكرة «علاقة الأشياء المتزامنة» (هناك توافق بين الملهاة وقصر فرساي والأوبرا وطريقة معينة في التفكير) أدخل ما لم يكن يسمى بعد بالبنية الدلالية structure signifiante. إذ يحدد المقطع العرضاني الترابط المنطقي الزمني لممارسة اجتماعية وثقافية. والفكرة الثانية هي أن النص، بالإضافة لكونه وثيقة، هو صرح Un monument (هذه الفكرة، وهذا التعبير، سيستعملهما فيما بعد ميشيل فوكو Michel Foucault): إنه يعكس، وهو أيضا يبني ويبتدع. إنه ينظم ما هو مبعثر ومبثوث في المجتمع. ولا ننسى أخيرا أن الكاتب يكتب، إذا جاز التعبير. فما ينقص تبين لم يتوافر بعد: أي علم اللغة وعلم اللاوعي. غير أنه يحط من مقام انطباعية الصالونات والمثالية المهيمنة على حد سواء.

إسهام الماركسية:

كان تفسير الأدب بالعلاقات الاجتماعية وصراع الطبقات محتما ومبرمجا من أجل نظرية للبنى الفوقية: أي إعادة التفكير في الأدب وفي الثقافة، كما هي الحال بالنسبة إلى القانون والسياسة والأفكار والأيديولوجيا، واعتبارهما نتائج وأدوات سلطة هي في المقام الأخير اقتصادية ـ اجتماعية، وكان لا بد من إعادة قراءة التراث على ضوء «الجدلية التاريخية». فلقد قامت المادية الجديدة بعملها ـ مع وجود اجتهادات مختلفة وعديدة ـ في اتجاهات ثلاثة.

قراءة الحقول الثقافية والأدبية:

ليس الأدب، من المنظور الماركسي، ممارسة تنشأ من القمة ويقوم بها كتاب عظام فحسب، بل هو سوق وممارسة ذات امتداد. ومن هنا قامت

الأبحـاث حـول شــروط ووسـائل ممارسـته: كدراسـة الأوسـاط milieux والشبكات وأنظمة الإنتاج والاستعراف reconnaissance والتلقي. والسؤال هنا هو: من يكتب وماذا يكتب؟ من يقرأ وماذا يقرأ؟ فعلم اجتماع الظاهرة الأدبية يتمم علم اجتماع الظاهرة السياسية والثقافية. ويمكن أن يرد تاريخ الخطابات وانتشارها إلى دراسة الحقل الاجتماعي الشامل. وتشبه المحاولة هنا محاولة جويس Jaurès في كتابه «التاريخ الاشتراكي للثورة الفرنسية « Histoire Socialiste de la révolution française. فشروط الإنتاج الأدبي بالإضافة إلى تاريخ القراءة ومحو الأمية، وجميع أشكال الأدب والفئات الاجتماعية القديمة والحديثة، كلها أمور تدل على أن الأدب لم يعد يأخذ بصورة الإله أبولو ملهم الشعراء ، بل أصبح مظهرا من مظاهر التاريخ الاجتماعي. غير أن على هذا الامتداد الكمي أن يؤتي ثماره النوعية، كإعادة الاعتبار للكتاب الذين خضعت مؤلفاتهم للرقابة (من الأب ميلييه Meslier إلى فاليس Vallès) أو للأشـكال الأدبيـة التي لم يعـرف قـدرها مثل الرواية الشعبية.

تأويل أمهات النصوص:

كان ذلك يعني استرجاع هذه النصوص وفكها من ربقة القراءات الخاصية qui chàtraient. إذ أظهرت موجة الاستنكار والرفض التي أثارتها اقتراحات لوكاش Lukacs وغولدمان Goldman ، (فلقد أثار كتاب «الإله الخفي «Le Dieu Caché ذات الاستنكار الذي أثاره فيما بعد كتاب بارت Barthes حول راسين Racine)، أن المطمح لم يكن وهميا. فلقد عبرت أمهات النصوص عن أزمات ودروب مسدودة، وشكوك لم يكن أحد يريد الوقوف عندها.

وكما لم يعد بالإمكان معرفة ثورة عام 1789 دون معرفة منحنيات الأسعار courbes de prix (لابروس Labrousse)، لم يعد بالإمكان معرفة الكتاب العظام دون معرفة التناقضات التي عبروا عنها. ولقد تركز العمل على القرن التاسع عشر، قرن الثورات غير المكتملة. وكان الانتصار بإظهار كيف تتناقض الأيديولوجيا الصريحة للمؤلفين أحيانا مع النتيجة التي خلصت إليها أعمالهم الأدبية. وبلزاك أشهر مثال على ذلك، فلقد كتب على ضوء حقيقتين أزليتين هما العرش والدين، لكنه في الحقيقة، وكما قال هوغو في تأبينه، من سلالة الكتاب الثوريين الصلدة. أما إنجلز Engels فقال إنه تعلم من أعماله

أكثر مما تعلمه من أعمال المؤرخين المحترفين، (ولقد قال أوغستان تييري Auqustin Thierry ذات الشيء عن والتر سكوت Walter Scott)) . والغريب أن النص كان يخرج منتصرا على ما يهدد باختزاله: فهو كان ينتج معناه الخاص، ولم ينس أحد أن ماركس كان يتساءل عن الأهمية التي مازلنا نوليها لأعمال هوميروس. وأظهرت أحداث عامي 1838 و 1848[2] وأزمة الشباب المثقف، وقضية سلطة المال الجديدة، وعدم نضج العصيان، والمستقبل الرأسمالي على الرغم من كل شيء، والتنوير ذو الطابع البورجوازي، والترميم الدائم للسلطات كيف أن نصوصا كثيرة تحمل معنى آخر. ويؤكد اهتمام الكتاب بسان سيمون مثلا أن أيديولوجيتهم هي الأخرى كانت تبحث عن شيء ما، عن «بذور المستقبل» التي يتحدث عنها أراغون في «الأسبوع المقدس La Semaine Sainte» في حديثه عن الفنان جيريكو Géricault وعن كل فنان يبحث عن طريقه.

المشروع الغائي:

لم يكن الفكر الماركسي تأويلا فحسب، بل سياسة أيضا وبالتالي سياسة للأدب. فبالإضافة إلى جهده في مجال الموضوعات ـ إعطاء الفرصة لأدب آخر له جمهوره الجديد المختلف عن الجمهور البورجوازي والذي يغشى الصالونات ـ بذل جهدا آخر تركز على النصوص ذاتها. وأفكار لوكاتش هي الأكثر ترابطا في هذا المجال:

«تنزع كل رواية عظيمة ـ بصورة تناقضية ومفارقة بالتأكيد ـ نحو الملحمة. وبالتحديد فإن هذه المحاولة وفشلها الضروري هما أصل عظمتها الشعرية.

« (...) لقد كان المجتمع في المرحلة العليا للهمجية، في العصر الهوميري، لا يزال موحدا. فقد كان بمقدور الفرد ـ وقد وضعه الإبداع الشعري في مركز الكون ـ أن يكون نموذجا بتمثيله لاتجاه أساسي في المجتمع بكامله، لا لمعارضة نموذجية داخل المجتمع.

« (...) ومع تفتت المجتمع الوثني اختفى هذا التصور للفعل من الشعر الملحمي، لأنه اختفى من حياة المجتمع الواقعية. وما أن ظهر مجتمع الطبقات حتى أصبح من المتعذر على الشعر الملحمي العظيم أن يسبغ على ذاته

صفة العظمة، إلا من خلال العمق النموذجي لتعارض الطبقات في شموليته المتحركة. ويتجسد هذا التعارض، بالنسبة إلى التصور الملحمي الجديد، في صراع بين الأفراد في المجتمع (لوكاتش هو الذي يشدد)». (جورج لوكاتش«الرواية» في «كتابات من موسكو» G.Lukacs, “Le Roman”,in “Ecrits de Moscou”traduit par Claudes Prévost

أتت «الواقعية الشاملة» بـ «البطل الناقد» الذي كان ـ بعد «البطل المتوسط» بطل الحلول التوافقية والصراعات المعتمة ـ يفجر التناقضات ويعيش، باعتباره بطلا نموذجيا، حالة عامة متأزمة بأسلوبه الفردي. ثم جاء بعده، في إطار أدب أكثر نضجا،« البطل الإيجابي» الذي يتجاوز الأزمة وينفتح على المستقبل. ولقد سمحت هذه الأدوات بإدانة المدرسة الطبيعية «الفوتوغرافية» التي سطحت كل شيء، كما سمحت بفتح الباب أمام واقعية جديدة، «اشتراكية» هذه المرة، لا تكتفي بالإدانة.

اللمسات الأولى لحصيلة:

حمل هذا الإجراء في طياته ـ مع أنه جد مثمر فيما يتعلق بإعادة قراءة «الكلاسيكيين» ضمن عصرهم ومقابلتهم مع عصرنا ـ خطرا رهيبا وبخاصة عند من هم أكثر نضالية من غيرهم: إنه خطر كيل المدائح والإدانات. وأشهر تلك الإدانات إدانة فلوبير من قبل لوكاتش (في كتابه «الرواية التاريخية «Le Roman historique») الذي اتهمه بالانكفائية بالنسبة إلى كتاب «الواقعية الشاملة». وإننا لنستنتج أيضا تضييقا في مساحة حقل الأدب: فلئن كان المسرح والرواية بصورة خاصة من الطرائد المفضلة، فإنه لم يتم التعرض للشعر إلا بصورة محدودة، ومن خلال خطاباته الصريحة. نشير هنا إلى رد فعل أراغون العنيف في جرده لكتاب «الواقعية الفرنسية»، إذ راح ينبش في أعمال موسيه Musset ليقر بأنه مجرد ناظم للكلمات وخاصة للبحر الاسكندري alexandrin. وأخيرا فإن القراءات الماركسية المؤسسة غالبا ما كانت تفتقر إلى الدقة العلمية فهي تركز على نصوص ـ دلائل textes - phares وتقع في معظم الأحيان في فخ تشييد النصب لعظماء الأدب. لقد بذل جيل بكامله، مقتنع بالماركسية، جهدا كبيرا حول هذه النقطة فجدد تاريخ الأدب ببحث جديد واسع وموثق [3] ، ينتبه إلى واقع النص ذاته فيدرسه،

متسلحا بعلوم قريبة من نظرية العلامات Sémiotique ومن التحليل النفسي(4).

يتجاوز «مجتمع الرواية» الذي يتحدث عنه كلود دوشيه Claude Duchet - وهو مجتمع ينتجه النص ولا يعكسه فحسب - النزعة العلم - اجتماعية الساذجة والمبسطة ليدرس نصا قوامه الآثار un texte d'effets (يسمي النص أو يضمر وقائع يجب تحديد هويتها، مثل نظام ما ينبغي رميه في سلة المهملات من نفايات objets jetables في رواية «مدام بوفاري»، وبدايات البيع عن طريق المراسلة، وأثاث الزينة Kitch)، وآثارا قوامها النص des effets de texte. وهذا ما يعنيه باديو Badiou حين يقول: «لا انعكاس الواقع بل واقع الانعكاس» ، أي التحليل المادي للكتابة. إن النقد الاجتماعي في نتيجته المقبولة لا يبخر النص، بل هو يرقى به ويخدم الأدب بانتزاعه من الترهات السحرية القديمة. ولقد لفت لوكاتش الانتباه إلى ما أسماه «الأشكال - المعنى»: إذ لا توجد «الأفكار» و «المشاعر» في جانب، و «الأسلوب» في جانب آخر. فهناك عمل موحد ومجدد يمر عبره الواقع من حالة الكمون إلى الظاهر المعبر عنه.

ويظهر هذا العبور كغيره صيرورة وتواترا. وتقول الصيرورة إن الإنسان يمتلك - أو هو يستطيع أن يمتلك - وعيا أكبر حول فعل الكتابة وفعل القراءة. ويقول التواتر إن الظروف لا تنتج من تلقاء نفسها أعمالا أدبية. إننا نعرف بصورة أفضل ما يعبر عنه فعل الكتابة وما يستهدفه وما يحتمل أن يتوصل إليه، غير أن ذلك لا يعني أننا نعرف كيف نصنع بصورة أفضل كتابا. وكذا الأمر بالنسبة إلى علم الظاهرة السياسية الذي ظن لفترة طويلة، أن باستطاعته أخيرا تأسيس «سياسة عقلانية» (والعبارة سان سيمونية أعاد استخدامها لامارتين عام 1831)، انطلاقا من معرفة سياسة الماضي. ويدل فعل الكتابة، من خلال علاقاته باللاوعي وبأدوات اللغة (وهي ليست جامدة على الإطلاق بل دائمة النحت)، على أنه فعل التقدم لكنه أيضا فعل ملاذي acte de refuge وفعل رفض، وفي هذا السياق فإن كل نص هو مستتر clandestin واحتيالي frauduleux حتى أكثرها علنية وجماهيرية. كل نص هو كلام سري، مقطع، كتابة مرمزة cryptogramme بدءا من ألواح tablettes هاملت إلى مذكرات سان سيمون السرية، مرورا بمسودات باسكال فهوامش

marginalia بايل Beyle الكثيرة.

لذلك أعطى النقد الحديث الاعتبار للمقطع fragment وللمسودة ولما قبل النص أو لما هو حول النص péri- texte، ولم يعد يكتفي بالروائع التي تبجلها المؤسسات الرسمية. إن النقد الحديث يهتم بمفهوم الخطاب discours مهما كان لباسه. وفي هذا المجال يتمكن النقد الاجتماعي ـ الذي يفترض أصلا أن يلقي الضوء على إلاهات الفنون ـ من إغناء وتوسيع البحث في المسألة القديمة، التي ترمي إلى معرفة من يمسك بالقلم ومن يهمس بالكلمات. ويدعونا النقد الاجتماعي، ككل إجراء أصيل، إلى مساءلة ملكاتنا اللهوية capacités de divertissement أو الخداعية ـ الذاتية - auto mystification: ماذا يعني إنتاج نص ما؟ماذا يعني أن نحب سلطة ما وأن نرغب فيها أو نمارسها؟ وليس النقد الاجتماعي، من هذا المنظور، منهجا إضافيا يوضع على رف من الرفوف إلى جانب أساطين المعرفة. فرغبته في توضيح نظام الأغراض، تدفعه إلى طرح مشكلة الذات بصيغة جديدة، وبالتالي إلى سرد مجرى حياتنا. إنه يؤسس الإنسان المادي ضمن إطار إنسانية ملموسة وضمن هوامشها أيضا.

2 ـ مسائل وآفاق

قراءة الصريح L'explicite

يلمح فالمون Valmont بشكل عابر لكنه واقعي، إلى انتمائه لطبقة اجتماعية لا مستقبل لها. ويتساءل خريج مدرسة البوليتكنيك أوكتاف ماليفيرOctave Malivert عما أصبح يعنيه الاسم اليوم وقد أصبحت الآلة البخارية «ملكة الدنيا». ويتحدث دومينيك Dominique، عاشق مادلين «العذري»، عن اشتراكه قبل عام 1848 ـ في ناد جمهوري ذي طابع اشتراكي. وهناك ما هو أكثر من ذلك: فثورة عام 1830 غائبة ـ على الرغم من التسايق الزمني ـ في كتاب «اعترافات ابن العصر Confession d'un enfant du siècle" وفي «البؤساء «Les Misérables (حيث يعد أصدقاء صحيفة .A.B.C في نهاية عام 1828 لثورة ستكون انتفاضة عام 1832)، كما أنها لا تبلغ مدرسة مدينة روان في رواية «مدام بوفاري».

هناك شيء ما داخل النص ـ سواء أكان ظاهرا أو باطنا ـ ينبغي أولا عدم

كبته كما ينبغي أخذه في الاعتبار، ألا وهو الدرجة صفر في النقد الاجتماعي، التي تقضي أولا عدم الأخذ ببعض المقولات الصريحة على أنها ثانوية أو مهملة. إذ يتعلق الأمر - في مواجهة التقليد النفساني واللاتاريخي (باسم الإنسان الأزلي قديما، وباسم النص الشكلي الصرف اليوم) - بإعادة شحن النص بما هو موجود فيه وتم تهشيمه أو إزاحته. ولا يتعلق الأمر هنا برمزية غامضة بل بإحالات واضحة، قد تكون مبعثرة، ويجب إعادة تشكيلها: فالسيد دو رينال M.de Rénal[5] يملك مصنعا للمسامير، غير أن لديه أيضا عقودا مع الوزارة، وهو أمر لا تعلمنا الرواية عنه إلا فيما بعد. فهذه العقود لا يمكن أن تتعلق إلا بتوريد مسامير مخصصة للأحذية العسكرية. وهذا يعني، أو يلمح إلى، وجود استمرارية في النشاط «الصناعي» لعمدة فريير Verrière في عهد الإمبراطوريةL'Empire وفي عهد إعادة العرش La Restauration. وهنا يتوضح الطابع العبر - أنظمي trans - régimes للمصالح الرأسمالية وإن كان المقاولون من النبلاء أولي الألقاب. ولا ننسى أن السيد دورينال قد صوّت بنعم لـ بونابرت، كما يتبين من التأنيب الذي يوجهه للجراح المسن لتصويته بلا.

وكما نرى فالمكبوت وغير المقروء لهما هنا طابع اقتصادي - سياسي ويحيلاننا إلى العلاقات الاجتماعية. فمن المهم إذن ملاحقة ما يقوله النص وما يشير إليه، وهذا يدفع إلى العمل في اتجاهين: إعادة قراءة النص، ونقد اللاقراءات non-lectures ومسبباتها. غير أن هذه اللارقابة اللابورجوازية ليست كل شيء.

فبعد أن رأينا وقلنا الدائن في «الموت والحطاب La Mort et le Bûcheron[6] (أي المرابي والبورجوازي) يضغط بكل ثقله على البائس - تماما كما يفعل السيد الإقطاعي والملك «السخرة» - يبقى علينا القيام بعمل آخر ضخم.

قراءة المضمر l'implicite

لا يحتوي النص على أشياء واضحة لم يستطع أحد، أو لم يشأ، أن يراها. فالنص هو أيضا لغز يحدثنا عن الاجتماعي - التاريخي من خلال ما قد يبدو عنصرا جماليا أو روحيا أو أخلاقيا فحسب. أما معرفة إلى أي حد يتعمد المؤلف ذلك أم لا فأمر ثانوي: فالنص وحده هو المهم. فهل أراد

روب ـ غرييه Robbe - Grillet في رواية «الغيرة La Jalousie مقابلة هذين النوعين من الأوروبيين «الأفريقيين» اللذين رآهما فيها جاك لينهارت Jacque Leenhart؟ وماذا تعني الكلاسيكية الجديدة المتبقية التي تمتد من «سيدات غابة بولونيا Dames du Bois de Boulogne إلى «مارينباد Marienbad والتي تعيد إحياء المأساة أو توقظها وما سبب شهرة» «أبناء الجنة Enfants du Paradis؟ إن هذه الأمثلة المقتبسة عن السينما عامة من حيث إحالتها إلى إحدى أقدم ممارساتنا: العرض المسرحي الذي أعادت إحياءه تقنية جديدة في التعبير. يجب الكشف عن المضمر، وهو في الحقيقة القابل للقراءة le lisible وما يجب قراءته le à- lire، وتأويله بالارتكاز على ثلاثة أقطاب:

حالات الإيصاد blocages واللامخرج impasse:

هنالك دوما، في أي نص، بعض الاضطراب في اللغة و/أو في السلوك وبعض الغموض الذي يختلف عما يبدو نسبيا من وضوح الحياة والكون. والذي يتكلم أو يتصرف بشكل مغاير (بسبب عي في النطق aphasie أو هذر مرضي logorrhée، أو هروب أو اعتداء) يظهر دوما مكبوتات و / أو استلابات وإن ظهرت بمظهر المرضي غير المنسجم أو بمظهر الوجودي إلا أنها تحيل على الدوام إلى أزمات وإحراجات apories في الواقع الاجتماعي ـ التاريخي. وتأتي من هنا بالتأكيد أهمية المجنون والمتشرد بلغتهما المضادة وسلوكهما المضاد (الشحاذ الأعمى في رواية «مدام بوفاري» هو أيضا شاعر ومتلذذ باستراق النظر إلى المشاهد الجنسية). وقد يكون التمرد والفضيحة والانتحار مظاهر مختلطة لهذا الوضع الخطير: فالأمر يتعلق دوما بقيم وقوانين مطروحة للمناقشة. ويرمز هاملت ودون كيشوت وإيما بوفاري، مرورا بألسست Alceste ورونيه René، إلى الكائن المبتور وإلى البحث عن «الحلول» التي تعني القارئ. هنا تكمن أمهات الأساطير الحديثة، الأساطير التخييلية بالمقارنة مع الأساطير الملحمية التأسيسية (فيرجيل): فالافتقاد le manque والغياب والمكان الآخرl'ailleurs والشيء الآخر l'autre chose، كلها أمور تشغل الحداثة (قارن في هذا الخصوص شخصية تيليماك Télémaque الروائية عند فينيلون Fénelon بنموذجها الهوميري). هذه التجسدات النقدية (وهنا نقع على لوكاتش من جديد) ترتب وتفجر معا ما يأتي من القرابة وما

يأتي من التاريخ الدقيق: أي هذا الإحساس بالنغولة bâtardise واللاشرعية . وهو ما يسميه سارتر في حديثه عن الطفولة «العالمي المعيش بصورة فردية» . ومختلف صور المكبوتات واللاوعي التي تندمج لتشكل العالم التخييلي.

وهكذا تأخذ شخصيات الدعاية والعرض . المفرطة في وضوحها . مكانها الحقيقي: إذ لا يمكن للمتمرد «الطيب» المعادي للثورة le chouan[7] التحدث داخل العمل الأدبي، إلا من منطق أوسع من منطق الولاء الضيق لقضية بالغة البساطة، والأمر ذاته بالنسبة إلى الثوري «الطيب» الذي يحاول تصفية حسابات أخرى، غير المتعلق منها بالحرية السياسية وحدها . فسريعا ما يظهر التحليل الاجتماعي حدود هذه الحرية. إن الأسرة والزوجين والمجتمع تبدو أماكن استنزاف ووهم يعمل تجاورها على توسيع حدود العامل التاريخي . السياسي بصورة مميزة. وتنشأ بهذه الطريقة مفارق طرق جديدة يعطي هاملت عنها مثالا مذهلا، ويمكن منها تعميم نظرية تعتمد على طروحات مارت روبير Marthe Robert حول النغولة، وعلى طروحات رونيه جيرار René Girard حول مثلث الرغبة: فالخاص يترسخ دوما في العام، لكن العام . دوما أيضا . لا يصبح دالا signifiant إلا من خلال استبطان intériorisation حميم منتج للغة.

الانتهاكات الشكلية:

ينتهك كل نص شعري، وتدور النزاعات الأدبية دوما حول الأسلوب: سواء فيما يتعلق ببناء الجملة أو بالموقف من العروض، أو ببناء الحبكة أو بناء الشخصيات أو بمستويات اللغة، إذ يوجد في كل نص من يتحدث كأي إنسان عادي، ولا تعلو كلمة من كلماته على أخرى، «بولونيوس Polonius في مسرحية «هاملت»، أو ليون Léon في «مدام بوفاري» الذي تمتدحه مدام لوفرانسوا قائلة إنه يأكل كل ما يقدم إليه، بدلا من أن يكون شرها أو فاقدا لشهوة الطعام، وهذا ما يحيلنا من جديد إلى عي النطق وإلى الهذر المرضي. غير أن لغة الدولة ولغة الأسرة والنظام والأكاديميات، المنتهكة بهذه الطريقة، هي دوما لغة السلطة.

فاعتراف السيدة دوكليف Mme de Clèves[8] لزوجها، وفصول مسرحية

«زواج فيغارو Le Mariage de Figaro الأربعة، والمسرحية التي يعدها هاملت ويقدمها لإحداث صدمة كهربائية في نفس الملك، والنثر الشعري في نهاية القرن الثامن عشر (بينما كان يسود الاعتقاد بأن النثر لا ينفع إلا لعرض الأفكار، وبينما كان الشعر يتصلب)، واستخدام الفعل الماضي عند فلوبير، والجملة التي تمتد إلى صفحتين عند بروست، كلها قرائن للغة ليست خارجية القدرة exocratique فحسب (مقابل اللغة الداخلية القدرة endocratique حسب بارت Barthes)، بل متغايرة القدرة hétérocratique طالما يراها النظام السائد خطرا يدعو إلى الاستيلاء على السلطة بقوى أخرى هي أولا قوى أدبية. فالانتهاكات الشكلية إذن ليست فحسب زوابع في فنجان أكاديمي ومدرسي.

تحمل الكتابة المغايرة دوما معنى سياسيا يؤكده النزاع الشهير حول راسين وشكسبير حوالي عام 1825: فتفكيك déconstruire الحبكة المتقنة وذات السلطان، وتحويل المونولوج من صيغة المداولة السرية le délibératif والصيغة القرارية le décisionnel إلى صيغة الوجوديةl'existentiel والفلسفية[9]، وإدخال لغات أخرى كمفردات العامية الاصطلاحية l'argot [10] أو المونولوج الداخلي، وتحويل الخاتمة من الصيغة الحلية résolutif إلى حلم اليقظة اللامتناهي، (فعبارة بلزاك «وظلت المركيزة غارقة في تأملها» هي أول طريقة ترمي إلى عدم دفعها للخروج في الساعة الخامسة) أو القبول ـ من ناحية القراءة ـ بأعمال أدبية غير مكتملة inachevées مثل رواية «لوسيان لوفين Lucien Leuwen[11]، كل هذه الأمور علامات تدل على توتر في العلاقة بين الذات ـ الجمهور وبين مراكز السلطة. فاللامألوف في الأدب قد يتعلق بالموضوع (حب رونيه لأخته)[12]، لكنه قبل كل شيء جمالي بشكل خاص: فعنوان مثل «أناشيد وموشحات غنائية Odes et ballades [13] هو عنوان مثير للفتنة، إذ يلوث إرثا مدرسيا بالاعتماد على شعر أمام متوحشين وغيرهم. يجب أن تمتد عمليات الجرد (مثل جرد الأشياء أو الأغراض والوظائف: كأغراض الحياة اليومية، لا المرأة أو السيف فحسب، والمهرج ـ الأمير أو المتشرد وليس فقط الملك، وفيلسوف الرومنسية الشاب لا العاشق أو البطل الشاب فحسب)، لتنال أساليب التعبير التي ليست مجرد تزيين للنصوص بل هي كيانه ذاته.

التاريخ، الخطاب التاريخي، الحكاية:

تزودنا هذه الكتابة الثلاثية وهذا التصور الثلاثي (انظر بيير باربيريس «الأمير والتاجر Pierre Barbéris «Le Prince et le marchand) بنقطة انطلاق ملائمة لمعرفة ما نتحدث عنه:

ـ التاريخ HISTOIRE: هو واقع وسيرورة تاريخية يمكن معرفتها بصورة موضوعية.

ـ الخطاب التاريخي Histoire: هو خطاب يقدم تأويلا إيعازيا وتعليميا متعمدا للواقع والسيرورة التاريخيين.

ـ الحكاية histoire: هي قصة وموضوعات منظمة بحيث تعطي تأويلا آخر ـ خارجا عن الأيديولوجيا والمشروع الاجتماعي السياسي الواضح ـ للسيرورة والواقع التاريخيين ذاتهما، في علاقتهما مع الذات الحية المفكرة والكاتبة، وأيضا مع الجمهور الذي سيأتي. إن الحكاية، والحكايات، غالبا ما تخالف خطاب التاريخ الذي يعاصرها فتتنبأ في معظم الأحيان بالتنظيمات systématisations التاريخية التي ستأتي. فللحكاية إذن قدرة على التوقع تعطي تصورا أدق عن الخطاب التاريخي، فمثلا:

ـ تحدثنا الحكاية والحكايات عن الزمن المديد la longue durée وعن العقليات التي جعل منها الخطاب التاريخي فيما بعد أغراضا تاريخية وعلمية، بينما كان ما يزال وقتها خاضعا للحدثي l'événementiel البنيفوقيsuperstructurel والسياسي، (الواقع التاريخي القائم تحت الأحداث اللافتة كالثورة الفرنسية وكذلك أيضا وقائع التخييل).

ـ تأسس في الحكاية وفي الحكايات في القرن التاسع عشر، تأويل يرى في حروب غرب فرنسا مواجهة بين الفلاحين الفقراء والبورجوازيين مالكي الثروات الوطنية، لا مؤامرة ارستقراطية كنسية فحسب، كما يراها المؤرخون الديمقراطيون والليبراليون (مثل ميشليه Michelet): فلقد سبقت الأنثروبولوجيا الاجتماعية ـ التخييلية لغرب فرنسا، التي قدمها بلزاك وباربي Barbey (في روايتي «المتمردون Les Chouans و «المسحورة «L'Ensorcelée)، مؤرخي مقاطعتي فانديه la Vendée وبروتانيا الحديثين (بول بوا Paul Bois، وجان ـ كليمان مارتان Jean - Clément Martin، وروجيه دوبوي (Roger Dupuy ومهدت لهم الدرب.

تبرر هذه الكتابة الثلاثية وهذه القراءة الثلاثية اللتان اقترحناهما، طموحات رواية القرن التاسع عشر بأن تكون تاريخية لا بطابعها الفولكلوري والمحلي فحسب، كما أنهما تطرحان مسألة العلاقة بين الوعي والواقع: هنالك دوما تاريخ رسمي وداخلي ـ القدرة لكي يزيح اللثام عن المغزى اللطيف للحكاية، غير أن هنالك دوما أيضا تواريخ ـ حكايات تخلط الأوراق وتعيد توزيعها، كما تستطيع الحكاية أن تنتظم داخل التمييز الأساسي عند اللسانيين بين القص récit والخطاب discours: فالحكاية ـ القص هي دوما قص يمنع النص من التصلب بصورة خطاب ويمنع تشييء réifier التاريخ. فالتاريخ هو بالتأكيد علم، ولكن له أيضا سمة وجودية وإشكالية، وربما لا يمكن معرفته إلا بصورة ومضات. وهكذا يكون النص الأدبي واحدا من العناصر الرئيسية لمعرفة الواقع. ومن الغريب اليوم أن نجد مؤرخي «التاريخ الجديد» لا يأخذونه إلا قليلا جدا في الحسبان ضمن جهودهم الرامية إلى إحلال خطاب تاريخي أكثر سدادا محل الخطاب التاريخي القديم. إن السعي الذي يرمي إلى اكتشاف ما في النص من قيمة ومن قدرة معرفية cognitive لهو، بالتأكيد، وجه آخر من «لذة النص».

الأسس الجديدة للنقد الاجتماعي:

أ ـ ينتمي كل قارئ إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية يحددان قراءته، وفي ذات الوقت يفتحان له فضاءات التأويل كما يجعلانه محددا، حرا وخلاقا.

ب ـ كل قارئ هو «أنا» يأتي من علاقات القربى ومن العلاقات الرمزية التي تحدده أيضا وتفتح له فضاءات البحث والتأويل.

وتتداخل هاتان المجموعتان ـ وهما تعملان بصيغة الإيعاز وبصيغة المنع، كما تعملان بصيغة نزع الرقابة والانتهاك transgression ـ منذ البدايات القديمة وحتى اليوم الحاضر. وينظم الأنا التاريخي والتاريخ المعيش من قبل الأنا ـ حيث اللغة وسيط وأداة ووسيلة ـ العلاقة مع النص: كل أنا وكل تاريخ هما دوما قاعدة socle ومشروع، أساس ويوطوبيا وبالتالي فإن أي نص يجند معا ذكريات وطموحات. وتعمل دائما في النص قوى الاستعراف reconnaissance والمطابقة مع قوى البحث والابتكار. أما الهوام fantasme

والسيرورات الكبرى الجماعية فتوجد عند مستوى الأدلة signes.

جـ ـ إذا ما كانت قراءتنا النقدية ـ الاجتماعية تغوص في تاريخانية اجتماعية historicité ـ socio تحددها ـ لكنها تبتكر وتحافظ على مسافة معينة في علاقتها معها (فالإنسان وإن كان نتاجا فهو أيضا وعي ـ فهي أيضا مرهونة بأنظمة تتشكل من خطابات وأدلة سابقة لها وغير جامدة (إذ لم تكن «أجناس» كتب صناعة الشعر أبدا محاولات لتثبيت ما يتطور في جميع الاتجاهات) تعمل فيها القراءة مرارا وتكرارا. فلقد انتشرت وشاعت الرواية والسونيتة وأشكال النشيد Ode والمسرح الجديدة (فالدراما «البورجوازية» سترفد هي أيضا عالما روائيا جديدا ورواية جديدة: الرواية الواقعية، رواية مأساة الحاضر الحديث، بينما تدعو «الكلاسيكية» إلى فصل الكوميديا ـ وهي تصوير الأخلاق والطباع ـ عن المأساة ـ وهي التعبير عن مأساوية الحياة) ضمن هوامش أرسطو وهوراس Horace. وتشكلت، في الوقت ذاته، قراءة تعبر كل الأشكال والأنواع الأدبية بحثا عن خطاب متعدد الأشكال Polymorphe، موزع على نتاجات نصية مصنفة ظاهريا: ليس «العصر الرومنسي» ـ كما كان يقال في الأعوام 1820 ـ 1825 ـ الشعر والمسرح أو الرواية (أو الرسم والأوبرا)، بل هو بشكل أساسي الحركة الرومانسية، أي تلك الطريقة الجديدة في رؤية الأشياء وفي القول والتي تجتاح السجلات الأكاديمية وتشيع في أصناف الأركان والزوايا .ويستخلص مما سبق عدة نتائج:

ـ يبدو أن ما تهتم به القراءة النقدية الاجتماعية هو بالدرجة الأولى تلك الأشكال الأدبية التي تنافس التاريخ بصورة صريحة: أي الرواية الواقعية والاجتماعية، والمسرح السياسي «الحديث» فما الذي تضيفه إلى التاريخ، وتتحقق منه معا، تلك الأعمال الدرامية العظيمة للألمانيين شيلر Shiller وغوته وللفرنسيين موسيه Musset وهوغو، وروايات والترسكوت وغوته وستاندال وفلوبير؟ إن طريدة النقد الاجتماعي الأولى هي بالطبع الأدب الذي يسعى إلى «منافسة دائرة الأحوال المدنية» (بلزاك) والذي يسمي، بصورة مباشرة أو رمزية، وقائع تاريخية واجتماعية وسياسية. فحين يسعى الروائي لأن يكون مؤرخا فهو يفتح للنقد الاجتماعي دربا ملكيا.

ـ مع ذلك لا تبقى الأشكال الأقل التزاما بتاريخية واجتماعية الخطاب

الأدبي ـ أي الخطاب الشعري والتخييلي غير «التاريخي» بصورة مباشرة ـ على حدة: فلقد بدأنا نرى في رواية «البحث عن الزمن الضائع» رواية «أخرى» تاريخية هي الأخرى، فيها تسلسل زمني وعلاقات طبقية وإعادة قراءة للتاريخ ،(فانتصار مناصري دريفوس dreyfusards يعادل استبدال آل فردوران Les Verdurin بآل غيرمانت les Guermantes، ويقول بروست في هذا الأمر بالتأكيد أكثر ما تقوله رواية جول رومان Jules Romains التعليمية، «الرجال ذوو الإرادة الطيبة («Les Hommes de bonnes Volonté. ولكن للاستفزاز نقول: ما يزال الطابع الاجتماعي التاريخي في أعمال مالارميه ينتظر الكشف عنه. وعلى العكس، فإن الطابع الاجتماعي التاريخي عند أراغون هو بالتأكيد في مكان آخر غير رسائله الصريحة («المرأة الجديدة «في رواية» أجراس بال «Les Cloches de Bâles، أو شخصية جيريكو Géricault الشيوعي الذي لا حول له ولا معرفة).

ـ وهكذا يلتزم النقد الاجتماعي بعملين متتناقضين ظاهريا: تثبيت تاريخية واجتماعية نصوص بخست قيمة تاريخانيتها historicité وحياتها الاجتماعية، وتصحيح وإعادة تقييم تاريخية واجتماعية نصوص كانت رسالتها الاجتماعية ـ التاريخية تبدو شديدة الوضوح (يجب إعادة قراءة «مسيحية» باسكال وشاتوبريان أو كلوديل Claudel ومورياك Mauriac من وجهة نظر غير وجهة نظر الخطاب الكاثوليكي المسيطر). وتبقى بين العملين مناطق شاسعة من الإنتاج الأدبي تنتظر قراءتها وتأويلها على أنها ترميز وتصوير يجب ألا يتم ربطهما بإشكالية «شعرية» مجردة فحسب. ويطرح النقد الاجتماعي اليوم بشكل خاص مسألة كبيرة في الفكر، في نظرية العالم وفي نظرية الأنا.

د ـ ليس الوعي التاريخي ووعي التاريخ فقط وعيين واضحين أو وعيين في الوضوح أو في العقل الصرف، أي أن لهما نهايات وغائيات مطمئنة: فلا العلم ولا السياسة ولا العامل السياسي ينتجون بصورة أكيدة السعادة واليقين، وهذا من مكتسبات الحداثة. فلقد تساءل الإنسان منذ القرن السادس عشر عن البارود وعن تطور الملاحة الذي نتجت عنه مذابح أمريكا. كما تساءل لابروبير ومن بعده غوته الشاب عما أضيف إلى سعادة الإنسان منذ أن عرف بشكل صحيح حركة الكواكب، ونشأ تأمل فكري بعد الثورة

الفرنسية تركز على المستقبل البورجوازي لفترة 1789 ـ 1815 وعلى العنف والديكتاتورية. ولقد ازداد هذا التساؤل في القرن العشرين (مع تدهور النظام الاقتصادي، والآثار المدمرة لليبرالية ولنظام السوق، وإنتاج «الثورات» للإرهاب ولمجتمع الدولة، والدوار الذي يصيب المرء أمام نتائج العلم في جميع وجوهه، وعودة التعصب والظلامية (obscurantisme. وهكذا لا تكون القراءة النقدية ـ الاجتماعية بحثا عن غائية ثورية وتقدمية فحسب، بل اكتشافا للأزمات والتناقضات التي تتحدث عنها النصوص بشكل أقوى من الأنظمة الأيديولوجية.

إن «الساعة القاتمة» التي يتحدث عنها هوغو ويعني بها فترة 1832 ـ 1834 (القريبة من «شمس تموز»[14]، وأوهام أنجولرا ورفاقه في الـ A.B.C. في رواية «البؤساء»، وموت جان فالجان في وحدته (إذا أردنا أن نكتفي بهذا المثال)، كلها أمثلة لا تضيء مسيرة تهتدي بالنجوم، بل وعيا سياسيا بمأساة ملازمة للتاريخ في عدم اكتماله التكراري. لقد أعادت الرومنسية الوليدة اكتشاف باسكال وسقراط، كما اكتشف جوليان سوريل Juluin Sorel في سجنه أن الديني والمقدس والمطلق ليسوا ربما سوى تمثيل مخاتل لحزب الكهنة. واقترنت منذ زمن بعيد محاكمة «التقدم Progrès (رونسار Ronsard و «العصر الذهبي» الجديد، مونتين، روسو، ستاندال، بولدير، باربي دورفيلي Barbey d'Aurevilly وغيرهم) بممارسات وتجارب مختلفة لهذا «التقدم» ذاته: فلقد أعاد هاملت ـ بعد عهد الإصلاح وولادة الدولة الحديثة ـ ابتداع التساؤل الميتافيزيقي حول معنى الحياة والممارسات الاجتماعية.

وهكذا لا تبدو القراءة النقدية الاجتماعية كملحق لتقدمية تبسيطية وساذجة. إنها أحد أشكال الوضوح الذهني: فالاتجاه اليعقوبي jacobinisme الأسطوري هو بالتأكيد أحد «مفاتيح» ستاندال ، لكن هناك لديه أيضا تلك الفكرة التي ترى أنه لو كان لدينا قميص وقلب فيجب أن نبيع قميصنا لنذهب ونعيش في إيطاليا، وتلك التي ترى أن الإيطالي الذي يحلم ولا يحيا إلا للهوى، هو أكثر إثارة للاهتمام من العامل الانجليزي الذي يبيع نفسه من أجل الراتب دون جدوى، ويعاون في إنجاز عمل «الصناعة» العظيم. لقد غذى غموض الرأسمالية الليبرالية هذا الفكر أولا. غير أن اكتشاف استقلالية السلطة والتقنية أمام الأخلاق والقيم ـ وقد تم ذلك في القرن

العشرين - أظهر أن الأمر لا يتعلق ببساطة بمسألة لم تنضج بعد وترجع إلى القرن التاسع عشر.

فالقراءة النقدية الاجتماعية هي إذن - مع كل مجازفاتها - قراءة الإمكانيات الكامنة للتاريخ في صيرورته. إنها قراءة:

- المسيرة والتقدم حاملي التغييرات الإيجابية (فالثورة الفرنسية، على سبيل المثال، ماتزال مستمرة في نتائج الثورة الفرنسية).

- المآزق الجديدة («الصراعات الجديدة» حسب أتباع سان سيمون، و «التناقضات الجديدة»حسب ماركس).

- وظيفة الكتابة والفن كمواضع ووسائل كشف وتعبير عن التاريخانية - الاجتماعية sociohistoricité، باعتبارها حقل المسائل المتكررة والمتجددة للحياة والمنزلة الإنسانية. فالكتابة والفن يرفضان «الأيدي الخفية» (أيدي الليبرالية أولا، وأيدي الثورات بعد ذلك) وتضعان مقابلها اليد التي تخط وترتب الكلمات لتعبر عن لا اختزالية الفكر والوعي. ولا يمكن، بكل سطحية، اعتبار الأدب «انعكاسا للواقع» (يفترض دوما أنه إيجابي)، بل «واقع الانعكاس Le réel du reflet(الإشكالي دوما). إن عبارة آلان باديو Alain Badiou هذه تطرح المسألة بشكل مفتوح وحازم.

هـ - يطرح النقد الاجتماعي مسألة نظرية وعملية يمكن أن نقول إنها أساسية ومتكررة، كما أنها تظهر إضاءات مختلفة حسب فترات التاريخ. فهل يمكن تفسير التاريخ بطبيعة Nature وبنى ووظائف وأعراق وظروف أساسية، وبقاعدة حية من التكييف والبقاء survie والدوام durée؟ أم بالابتكار والتقدم والدينامية الصاعدة والجدلية والأمة والحق والرسالة، وبكل عدة حياة مغايرة وعالم آخر؟ وهل اليوطوبيا ليست رجعية بل قديمة ومجبولة بالقاعدة المؤسسة Arkhé، أم أنها تقدمية تحملها القوى الجديدة والمجددة التي تنتج بصورة واضحة تقريبا مصورl'épure القادم والمستقبل؟

لقد منح التطور الطويل لقوى الإنتاج والتبادل الذي توجهه البورجوازيات غير النبيلة، غير الملكية والعلمانية laique التي جندت فكرة العمل والعزم الكبيرة - بالإضافة إلى الإداريين الحذقين الذين دعموا المخترعين - التفوق ولمدة طويلة لأصحاب التفسير الثاني للتاريخ واليوطوبيا. وهكذا قام النقد الاجتماعي - منذ عصر التنوير وحتى الماركسية - بالبحث داخل النصوص

عن دلائل وآثار وثوقية تطورية وبروميثيوسية prométhéenne للتاريخ الإنساني. ومع ذلك فإن غموض مفاهيم الحرية والطبيعة والحق يعني أن هذه الأمور ليست ببسيطة: فالحديث عن الحرية والطبيعة والحق والصناعة (والعقل أيضا) كان يعني معا إعلان قيم جديدة واستعادة القيم التي أفسدت كثيرا أو قليلا ـ وضاعت تحت ركام من التعديات ـ ونزع استلابها. فهل كان «العقد الاجتماعي» الشهير عقدا قديما ينتظر استعادته أو تداوله من جديد، أم كان عقدا جديدا؟ إن الطبيعة والعقل يؤيدان، في آن معا، الحديث عن عقد قديم، أنكر واستهين به، وعن عقد جديد لم يكن معروفا من قبل. وهنا تكمن الثغرة المعروفة التي نجدها عند ماركس بين إنسان مستلب، أي عام، يجب تحريره من قيوده، وإنسان فوق كل الشبهات هو دوما محصلة تقاطع العلاقات المادية الجديدة في كل فترة من فترات التاريخ.

غير أن تطور التاريخ الحديث (البورجوازية الثورية والفيلسوفة التي تستغل العمال ثم تسحقهم عند الحاجة، والاشتراكية التي تنتج التوتاليتارية وتخل في تحقيق برنامجها المعلن،لخلق إنسان جديد واقتصاد هو من قبيل المعجزات) قد أعاد، وبقوة، تنشيط هذا النقاش. كما صادفت فكرة التطور الخطي المتدرج (العلم، العقل، الحرية) صعوبات خطيرة داخل مجتمعات كان من المفترض أن تتبدى فيها بصورة إيجابية (أزمات العالم الليبرالي والعالم الاشتراكي). كما تكشفت هذه الفكرة، في الوقت ذاته، عن مركزية ـ أوروبية أو مركزية ـ شمالية بينما رفض الشرق والجنوب الاندراج في نموذجها. لقد دفعت عودة العامل الديني والعرقي وكل ما هو خاص بعيد العقل، واكتشاف الثقافات والحضارات الغريبة étrangères عن عالمنا، إلى إعادة النظر في مسيرة التوحيد وأبرزت تناقضات غير متوقعة لم تكن بالضرورة حاملة لفكرة التقدم المعروفة. وشهدنا في مجال التأريخ، ومنذ توينبي Toynbee وحتى فوكو foucault، مفاهيم الصدع faille والتراجع décrochage والتباين disparité ودوائر الحضارات cercles de civilisations التي يتجاهل بعضها بعضا. لقد تفتت المتحف الخيالي واغتنى، غير أن فكرة التقدم العالمي تعاني المرض وهذا لا يعني أن الإنسانية قد توقفت عن العمل وأن شيئا لا يختمر فيها.

وهكذا نرى أن النقد الاجتماعي لم يعد يستطيع العمل وفق المنظور

القديم لعصر التنوير ،الذي كانت تضمن أنواره حكومات تنتظر التشكيل. فالتاريخ الجديد (تاريخ العقليات والعامل البنائي العميق Le Structurel Profond تحت - السياسي sub - politique، تاريخ الزمن الطويل «والحضارة المادية» [15]، لم يعد ذلك التاريخ الموروث عن القرن التاسع عشر ابن القرن الثامن عشر «قرن الفلاسفة» وابن الرأسمالية والتكنوقراطية. فلقد تغيرت أسس النقد الاجتماعي المتعلقة بكتابة التاريخ، إذ لم يعد يكتفي بدور المساعد أو الخادم لتاريخ تم تجاوزه وإذا ما أراد هذا النقد لنفسه أن يبقى نقدا تاريخيا واجتماعيا فعليه أن يأخذ في الحسبان أن التاريخي والاجتماعي لم يعودوا كما كانا من قبل، وعليه وهو يلتفت نحو الأدب أن يكتشف مرة أخرى - ويدفع إلى اكتشاف - مافيه من استباقات anticipations مذهلة تختلف عن استباقات العصر الجميل. فقد لا يكون الأساس - القاعدة والبنى العميقة مما يثير حماس النفوس، وقد تصبح المرأة الرومنسية زبونا لشبكات البيع بالمراسلة، والبروليتاري مكلفا بمهمة المستهلك الإصلاحي. فأين هي إذن إعلانات ووساطات الماضي؟ إن العقليات تقاوم، أما وجهاء النظام السلطوي فهم دوما ما يترسخ في التاريخ.

نجد بالتالي توجها يميل إلى تعقيد المسائل لا تعتيمها: ويمكن لهذه العملية أن تنطلق من قراءة النصوص الأدبية، كما يمكنها أيضا أن تعود إلى تلك القراءة شريطة ألا تجعل منها أحد آخر معاقل تقدمية مبسطة تم اليوم تجاوزها. ولربما كانت هذه المسألة، اليوم، رأس حربة التأمل الفكري.

خاتمـــة

إن الأمر هو ذاته بالنسبة إلى النقد الاجتماعي ولأي قراءة تتلمس ما نضمره: فنحن لسنا مستعدين «بصورة طبيعية» لقراءة تاريخنا ولا طابعنا الاجتماعي ولا محيطنا العاطفي والأخلاقي ، ما دمنا نغلق على كل شيء داخل أسوار الأمان. وتحتاج المدرسة - خاصة في مراحلها الأولى - إلى هذه القراءة للمساعدة في اجتماعية socialisation الأطفال الذين تأخذهم على عاتقها. وهكذا يغدو من الصعب مساعدتهم على تكوين تصور نقدي لما يحيط بهم. ولربما يستطيع النقد الاجتماعي، في برامج الإعداد والتأهيل، أن يكون علامة الانتقال إلى عصر آخر: لا عصر دمج الذات الهشة بل

عصر انعتاقها. ولهذا السبب يمكن إدراج قراءة وتحليل النصوص والتعريفات المدرسية مع الخطاب الذي يواكبها بين مهام النقد الاجتماعي الممكنة، على ألا تكون الغاية من ذلك الاستسلام لمتعة قلب الدمى، والسقوط في عدمية nihilisme تعطل الجهود، بل تعلم كيف نبني المسافة التي تبقي على رؤيتنا للأشياء.

وهنا تأخذ أهميتها كتب مثل كتب دوني دوروجمون Denis de Rougemont ومارت روبير Marthe Robert التي تسمح بقراءة الهوية والحب وعلاقات القرابة معا ضمن إطار تاريخانية ملموسة. كما تظهر أعمال فيليب أرييس Philippe Ariès وميشيل فوفيل Michel Vovelle أن الحياة والموت ليسا كيانين ساكنين immobiles وأن جميع النسبيات الكبيرة les grandes relativités ـ أكانت وجودية أم تاريخية ـ تتجلى وتوجد في النهاية عن طريق ابتداع الأشكال: فالحكاية، على سبيل المثال، تعمل تماما وفق عدد من الترسيمات ((Propp Schèmas لكنها تتطور أيضا حين تصبح غرائبية fantastique مثلا، وحين تفتح باب غوامض الواقع. عندئذ نرى أن الفتاة التي تمضي إلى الغابة، أو زوجة ذي اللحية الزرقاء Barbe Bleue أو سندريلا وحذاءها المفقود يعنين أكثر مما كنا نتخيل عند قراءة قصص الطفولة الجميلة.

وهكذا يكون النقد الاجتماعي إجراء أعلق ما يكون بطقوس الانخراط بجمعية سرية: فنحن لا نتعلم فقط قراءة النصوص بطريقة مختلفة، بل نتعلم قراءة حياتنا وعلاقتنا بالعالم. إن من يقود القراءة والتأويل يحمل نفسه مسؤولية خطيرة وجديدة، لا يمكننا أن نطلق عليها سوى صفة العلمانية، بمعنى أنها حرة تجاه المحظورات. فكون الرومنسية تبدو وكأنها مرتبطة بأول أزمات المجتمعات الليبرالية والمابعد ـ ثورية، يعتبر بمنزلة مقدمة إلى قراءة عالمنا الخاص الآني. وقراءة النصوص هي دوما مدرسة للحرية والاستقلالية. وتبدو المهمة في هذا المجال لا حدود لها : فنحن لا نفتأ نتعلم أن نكون أحرارا، والخطأ قد يكمن في التصرف كما لو كان هناك ميثاق نظري (وصف وتحليل عمل الواقع) وعملي (سياسة يجب استخدامها) يمكننا العثور عليه والتحقق منه في النصوص: كأن يكون كل امرئ، على سبيل المثال، «فيلسوفا» أو سان سيمونيا أو ماركسيا دون أن يدري. ففي هذه الحال لا تكون النصوص سوى ملحقات أو إضافات تمتلك

على الأكثر قدرة غير أكيدة على الإنباء. وفي الحقيقة، فإن ما يصلح للبحث عنه في النصوص هو كل ما لا يقبل الشك وما هو غير متوقع، وهما من مسؤولية الكاتب. غير أنهما لا يحملان معنى إلا بواسطة القراءة وتدخل القارئ، وهو ذات اجتماعية واضحة جزئيا وغامضة غير مفهومة جزئيا أيضا: فالأدب، كتابة وقراءة، هو بصورة أساسية تأويل و «تعليم» (فرانسواز غايبار Françoise Gaillard في حديثها عن فلوبير) وقراءة للأدلة.

ولو جعل النقد الاجتماعي النص يتلاشى ويتحول إلى مجرد ملحق وإضافة لسلطة معرفية أخرى، عندئذ يكون هذا النقد كارثة فكرية إذ يصبح ضارا وعديم الفائدة.

أما إذا أسهم في جعل النص مكانا يبني فيه رد فعل الإنسان تجاه الواقع، وخطابا من خطاباته حول وضعه بين المخلوقات والأشياء والأحداث - وهو ربما أقلها تعرضا للاستنزاف وللخروج من دائرة التداول بفعل تقادم الزمن - عندئذ يكون هذا النقد فتحا حاسما للحداثة.

لقد ولد هذا النقد بين أولئك الذين آمنوا بالتاريخ ومن قاموا بتحليله ونقده، واحتفظ ببعده النضالي المختلف قليلا وغير المبرمج. فهو يقول بالتأكيد إن كل شيء هو تاريخي واجتماعي وسياسي، لكن النصوص تأتي أولا وهي دوما نصوص مكان ولحظة ما. كما يقول أيضا إن هذا المكان وهذه اللحظة هما دوما أرض مجهولة ومكان آخر ويوطوبيا. ولعل الحدث النقدي الاجتماعي الأهم هو هذا النص الذي لم تهتد السلطات - وربما أولا أكثرها تقدمية - إلى التعامل معه.

5 النقد النصي

La Critique textuelle

جيزيل فالانسي Gisèle Valency

مقدمة:

يرتبط ظهور النقد النصي بتطور علوم أخرى: كعلم السلالة الأدبية L'ethnologie littéraire الذي ابتدعه الشكلانيون الروس أثناء دراستهم للحكايات الشعبية، واللسانيات التي هي عندهم في قلب مفهوم الأدبية La littérarité .

يعتبر العمل الأدبي بالنسبة إلى هذا النقد، أولا وقبل كل شيء ، نظاما للأدلة Signes [1] وأكدت المناهج النقدية القريبة العهد حداثتها عن طريق «العودة إلى النص» : ربما لم يقم النقد بأي شيء ، وهو لا يستطيع القيام بشيء ، ما لم يقرر ـ مع كل ما ينطوي عليه هذا القرار ـ اعتبار العمل الأدبي، أو أي جزء منه، نصا قبل كل شيء : أي نسيجا من التشكيلات Figures ينعقد فيه معا زمن الكاتب الذي يكتب (أو حياته كما يقال) وزمن القارئ الذي يقرأه، ويتشابكان في هذا الوسط الغريب الذي هو الصفحة أو الكتاب (جيرار جونيت،«تشكيلات 2 (G.Genette «Figures II» .

إن كل أنظمة الأدلة، اللسانية أم غيرها (الرسم ، الفن المعماري)، لا يمكن تأويلها إلا باللغة وحدها. فاللغة هي أداة الوصف والاكتشاف السيميولوجيين، كما يقول إميل بنفينيست E.Benveniste في «مسائل في اللسانيات العامة Problémes de Linguistique Générale» .

وتعد اللسانيات «علما صلبا»، وهي في ذلك أقرب من الأدب إلى النماذج العلمية التي أرادت الدراسات الأدبية اكتساب دقتها وصرامتها. غير أن العلم بالنسبة إلى اللسانيات هو أفق وغاية مطمح ما أكثر من كونه تشريعا بدهيا يمكن التحقق منه. وهنالك توجهات عديدة في اللسانيات (السيمياء Sémiotique ، علم الدلالة ، النحو Syntaxe، البراغماتية Pragmatique الخ..) أدى إشراكها في حقل الدراسات الأدبية إلى تعدد الآفاق. فلا عجب إذن أن نرى تشابكا مهما بين العلوم التي عاينها النقد النصي.

ولقد لعب ثلاثة من اللسانيين دورا في تطوير الدراسات النصية وهم: فردينان دو سوسور Ferdinand de Saussure الذي يعتبر أن نظرية الدليل Signe هي أساس الأبحاث التي تدور حول النص والشعر باعتبارهما بنيتين ونظامين مستقلين نسبيا .

ومحاضراته في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale لا تأتي على ذكر الأدب لكنها تضع أسس السيميولوجيا.

وعلى هداه سار رومان جاكوبسون Roman Jakobson ، وقام بدراسات حول الفونولوجيا وحول وظائف اللغة وفتح باب البحث في الشعرية La poéticité وفي الاستقلالية النسبية للظاهرة الأدبية.

ونفذ أميل بنفينيست Emile Benveniste - بوضعه لمفهوم المسند إليه le sujet في مركز تصوره للغة - إلى مسألة التخاطب linterlocution ومسألة الأنواع الأدبية التي تتحدد بعلاقتها بالخطاب discours . وباختصار فقد مهد، في آن معا، للشعرية المقارنة ولبراغماتية القراءة. وعمل هؤلاء الثلاثة جميعا وفق منظور سمي منذ ذلك الحين بـ «البنيوي Structurale».

وتوالت عمليات الضبط المتعلقة بالبنيوية. ولكي نتفادى ما تعرض له هذا المصطلح من تضخم لا يمكن السيطرة عليه، نرى أنه من الأفضل التذكير بغرض البنيوية كما حدده كلود ليفي - شتراوس Cl. Lévi-Strauss: «غرض العلوم البنيوية هو كل ما يتسم بطابع النظام». ويعترف كتاب «ما

البنيوية؟ Qu‘est-ce que le structuralisme?» وهو كتاب جماعي صدر عام 1968- بأن النظرة الشاملة كانت تبدو منذ ذلك الحين ضربا من الوهم. وبما أن اللسانيات السوسورية تثير طريقة جديدة في طرح المسألة في العلوم التي تبحث في الدليل Signe ، فيجب إذن أن نبدأ من هنا لفهم مناهج ورهانات الدراسات النصية.

مفهوم البنية عند ف. دو سوسور:

لم يستعمل سوسور مطلقا هذه الكلمة التي غالبا ما تذكر كتعبير عن الانتماء إلى نهجه في البحث. فالمفهوم الأساسي عنده هو مفهوم «النظام Système». واللغة هي «نظام»: «اللغة نظام لا يعرف سوى تنظيمه الخاص» . أما مصطلح «البنيوية» فقد ظهر فيما بعد في أعمال حلقة براغ اللسانية Cercle linguistique de Prague ، وهو يعني جملة المناهج التي نتجت عن مفهوم اللغة كنظام تبرر صحته المبادئ التي طرحها سوسور: «يجب الانطلاق من الكل المتكامل للتوصل، عن طريق التحليل، إلى العناصر التي يتضمنها».

والدليل Signe في نظرسوسور هو اصطلاحي، أي لا يوجد رابط ضروري بين الدال Signifiant (الصورة الصوتية) والمدلول Signifié (تقسيم الدال وما يحيل إليه) غير أن الدال محدد ، أما المدلول فهو لا يحيل إلى غرض Objet من العالم : إنه لا يحيل بل يدخل إمكانيات Virtualités معنى وإحالة .

يبدأ كل شيء في الحقيقة، من خطية Linéarité الدال المرتبطة ببنية اللغة الإنسانية ذاتها: فنحن لا نلفظ سوى صوت Son في وقت واحد، وتتألف «سلسلة الكلام» من تسلسل هذه الأصوات المتميزة. لكن كيف نميز صوتين مختلفين في لفظين مختلفين لصوت واحد؟ (على سبيل المثال، حتى يلفظ حرف (b)أحد سكان مرسيليا وأحد سكان مدينة ستراسبورغ). هنا يظهر التصور الأساسي لجميع الدراسات الشكلية formelles اللاحقة. فمن هذه المسألة ، وهي ظاهريا شديدة البعد عن الدراسات الأدبية، ولد الشكل الحديث لمفهوم البنية.

يتم التمييز بين ظاهرتين وفق معيار المباينة dissimilation : فبعكس الاختلاف اللفظي، يسمح فونيمان phonèmes [2] مختلفان بتمييز كلمتين

مختلفتين، على سبيل المثال «pan» و «ban»و «tenture» و «denture». وينتج عن ذلك أنه ليس للفونيم phonème تعريف وصفي، بل اختلافي différentielle وتعارضي oppositionnelle فحسب . ويستعان هنا بنظام شامل ـ الكلمة ـ لإظهار وحدات النظام المشمول ـ الفونيمات.

والفونيم عند سوسور أصغر عنصر في السلسلة الكلامية، غير أنه يرى فيه كيانا مجردا ينطبق على الاختلافات اللفظية في النطق، وأيضا على تلك المرتبطة بموقع الصوت في المتتالية Séquence (مسائل في الفونولوجيا). وهو يشير إلى أن الصوت (P) لا يوجد في اللغة التي ليس فيها سوى (P) انحباسية Implosif (بعد حرف صائت) و (P) انفجارية Explosif (قبل حرف صائت). وهذه الملاحظة ليست وصفية فحسب، بل هي تسمح بتشكيل النظام استنادا إلى وحدات ليست، بحد ذاتها، محققة في اللغة. فالفصل النظري هو أساس البنيوية: الفصل بين النموذج المجرد دوما، والتحقيقات réalisations المادية دوما.

ويمكننا القول بأن الخطابات النقدية، بعد سوسور، قد انتعشت وتشكلت عن طريق النقاش حول البنيوية وانعكاساتها الأدبية.

وإليكم، من جهة المعارضين، بعض الحجج التي نلخصها بصورة مبسطة:

ـ تدعي البنيوية تحليل العمل الأدبي دون الاهتمام بمقاصد المؤلف. بينما يجب دراسة الأدب، وهو عمل فردي، في علاقته مع حياة المؤلف وأخلاق العصر. لقد رد النقد النصي آخذا على أنصار هذه الحجة اعتبارهم للعمل الأدبي ذريعة أكثر منه نصا.

ـ لا يُظهر التمسك ببنية الأعمال الأدبية إلا ما في هذه الأعمال من أشياء مشتركة مع تجاهل ما يميزها، وبشكل خاص ما يميز العمل الرائع عن العمل الرديء. إن وصف البنيوية للعمل الأدبي هو إما غث trivial (أي أننا نقع على ما يستطيع أي امرئ كان استنتاجه عند قراءته للعمل) أو اعتباطي Arbitraire بسبب كثرة التقديرات الاستقرائية extrapolations والتعميمات. يجب أن نتذكر السياق التاريخي الذي رافق النقد النصي لفهم السبب الذي دعا إلى إحاطة أعمال الباحثين ـ مع بعض الاستثناءات ـ وفي مرحلة عرفت منذ ذلك الحين على أنها ذروة البنيوية، بحرب كلامية

دفاعية وبخطاب تبريري يحمل طابع النقاش الذي ساد حينئذ ويحسم الحكم الذي يمكننا أن نطلقه اليوم بعد مرور عشرين عاما على ذلك.

وفي كل الأحوال، فقد صاغ الرواد الأوائل عددا من التحذيرات: فاقتراحات حلقة موسكو cercle de Moscou في سنوات 1920 ـ 1925 ما تزال تدهشنا اليوم، عند إعادة قراءتها، بطابع المسائل المطروحة الحيوي.

الشكلانيون الروس وتعريف النقد النصي:

يعود الفضل في ظهور أول كتاب لهم إلى أوسيب بريك Ossip Brik، الذي كان يرى فيه غاية «تشجيع اللسانيات والشعرية». ويؤكد هذا الكتاب على الناحية اللسانية في الشعر: «إ ن لغة الشعر هي الأكثر تلاؤما معها (...) لأن (...) القوانين البنيوية والوجه الإبداعي للغة هي في الخطاب الشعري في متناول المراقب أكثر منها في الكلام اليومي» (رومان جاكوبسون نظرية الأدب (R.Jakobson “Théorie de la littérature

ولقد طرح مصطلح «الشكلاني» ذاته أولئك الذين أرادوا التشهير بهذه المحاولات و« فضح أي تحليل للوظيفة الشعرية للغة ». ومع ذلك، «فالبحث المتدرج عن القوانين الداخلية لفن الشعر» «لا يدعي حذف» ... العلاقات بين هذا الفن والقطاعات الأخرى للثقافة وللواقع الاجتماعي (المصدر السابق). ومنذ ذلك الحين أصبح على «الشكلانيين» أن يبرروا دوما ويدافعوا عن أنفسهم أمام سوء الفهم المنظم والمقصود هذا.

يرى الشكلانيون الروس أن « النسق الأدبي la série littéraire» (مقابل «النسق التاريخي») يتميز باستقلالية معينة: لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض. وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة الأدبية la littérarité :

إن ما يميزنا ـ يقول ب. إيخنباوم B.Eikhenbaum في «نظرية المنهج الشكلي La théorie de la méthode formelle » ـ هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية (...). لقد طرحنا، وما نزال نطرح كأكيدة أساسية ، مبدأ مفاده أن على موضوع Objet العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها

عن أي مادة أخرى ، (...) . ويعطي جاكوبسون لهذه الفكرة في «الشعر الروسي الحديث La poésie moderne russe» ـ صيغتها النهائية: إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل «الأدبية literaturnost »، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

ويحدد هذا البحث عن الخواص النوعية موضوعه بتمييزه عن علوم أخرى قريبة منه، وذلك باستخدام مجموعة من الحجج arguments تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى النص:

ـ ففي مجال الأسلوبية la Stylistique أولا يرى الشكلانيون أن الإحالة إلى القاعدة la norme لاتسمح بتقييم أسلوب ما لأن القاعدة ليست معروفة بصورة حقيقية : «علينا، لتحديد العلاقات القائمة بين العناصر اللسانية وأيضا بين وظائفها في أسلوب كاتب قديم، أن نعرف القواعد العامة في استعمال هذه الكلمة أو تلك في عصره، وأن نعرف مدى تكرار استخدام مختلف الترسيمات النحوية «schémas syntaxiques . وهذا يقتضي أبحاثا فقهلغوية philoloigiques طويلة الأمد. وبالطبع يظهر لنا حتما في هذه الحال تمثيل مبسط schématisation ... (ف. فينوغرادوف V:Vinogradov «مهمات الأسلوبية Les Tâches de la Stylistique»).

ولسبب مشابه تنظر الدراسات النصية إلى المنظور الأسلوبي بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة. معيارا متحققا بالقوة Virtuellement réalisé في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب». ويتعارض هذا التصور مع فكرة مركزية النص. إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية لكنها تضعها ضمن نظام. حتى أن مصطلح النقد النصي ذاته لا يستخدم إلا بشيء من التحفظ، والأبحاث المقدمة هنا تتجنب الخوض في ما نعنيه بشكل عام بكلمة «نقد» حيث الأولوية هي للحوار بين المؤلف والناقد.

ـ ثم هناك إقصاء التاريخ: والحجة تكرر فكرة قديمة:

«يختفي الوسط (التاريخي)، بينما تبقى الوظيفة الأدبية التي ولّدها لا كإحدى المخلفات وإنما كإجراء يحتفظ بكامل معناه خارج علاقته بهذا الوسط» (إيخنباوم Eikhenbaum . فهكذا يقرأ هوميروس.

ـ وهناك أخيرا رفض علم النفس وفكرة أولية الصورة. وتستند نظريات

تلقّي النص الفني هنا إلى عملية البناء la structuration . فهذه النظريات ـ التي وضعها البعض فيما بعد في مواجهة الشكلانيات المتعددة ـ لم تكن لتوجد لولا النظريات الشكلية التي رفضت فكرة تصوّفية الفن السهلة وفتحت المجال أمام هذه الأبحاث. فمن بين المبادئ التي تم البحث عنها من أجل مفهوم الأدبية، قام الشكلانيون بدراسة التكرار والنبرة accent بصفتهما نهجين في البناء السردي. ولقد صاغ شكلوفسكي Chklovski الفرق بين «الموضوع Sujet» باعتباره بناء، و «الحكاية fable» باعتبارها مادة البناء matériau. وهو يبين في نهاية دراسته عن رواية « تريسترام شاندي Tristram Shandy» للكاتب ستيرن Sterne، أن بناء الرواية ذاته مؤكد عليه: «إن وعي الشكل الذي تم التوصل إليه بفضل تشويهه يشكل موضوع الرواية ذاته». ثم يتوسع في الفكرة قائلا: غالبا ما يميل المرء إلى الخلط بين مفهوم الموضوع ووصف الأحداث وبين ما أقترح تسميته بصورة تقليدية بالحكاية la fable. والحكاية، في الحقيقة ، ليست سوى مادة تستخدم في صياغة الموضوع. فموضوع رواية «أوجين أونيجين Eugène Onéguine » [(3)] ليس قصة البطل مع تاتيانا، وإنما هو إنشاء وصياغة هذه الحكاية في موضوع، ويتم ذلك بواسطة استطرادات مضافة... إن الأشكال الفنية تفسر بضرورتها الجمالية لا بدوافعها الخارجية المأخوذة من الحياة العملية.

فحين يعمد الفنان إلى التخفيف من سرعة حركة الرواية، لا بإدخاله منافسين بل بتغيير مواقع الفصول بكل بساطة، فهو يُظهر لنا بذلك القوانين الجمالية التي يقوم عليها إجراء التأليف . وهنالك ثلاثة توجهات تأثّت من الأبحاث الشكلانية:

- دراسات القص المأخوذة من علم السلالة الأدبي ومن السيمياء .
- محاولة تعيين مسائل الكتابة الشعرية بواسطة الدليل Signe اللساني.
- دراسات علم السرد narratologiques المرتبطة بالشعرية المقارنة وبالبلاغة la rhétorique .

١ـ التحليل البنيوي للحكايات

ف. بروب V:Propp ومورفولوجيا الحكاية:

لقد تأثرعلم السرد المعاصر كثيرا، وبخاصة التحليل البنيوي للحكايات،

بأبحاث ف.بروب حول الحكاية الغرائبية: فهو لا يُخضع التعبير الفولكلوري، وهو من التقاليد الشفهية، إلى قوانين تثبِّت نظام الحكاية. وتقع الحكاية الغرائبية بين الأسطورة والشعر الملحمي إذ تتطور الأشكال والمضامين بعضها مع بعض. كذلك فإن المشروع الشكلاني لكتاب «مورفولوجيا الحكاية» لا يتعارض مع المنظورات التاريخية. بل على العكس، ففي هذه «الحكاية الطويلة» يسمح التحليل البنيوي ـ بتقسيمه للحكايات بحسب أجزائها المكونة ـ بعقد مقارنات مبررة. وخلافا للتقليد الفولكلوري لا يخلط بروب بين موضوعات الدراسة و«المضامين»، أي المعطيات السردية المدروسة. فموضوع الحكاية ذاته، أو الموضوعات الجزئية التي يشتمل عليها، لا تعطي جميعها ثوابت الحكاية الشعبية، فهذه المعطيات غامضة جدا بالنسبة إلى بروب، وتوجد الثوابت في تنظيم الأحداث actions التي تتألف منها الحكاية. فالحدث يمكن تمييزه في المتتاليات السردية Séquences narratives التي تمثل الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات (ابتعاد، حظر، خرق الحظر، تلّقي الغرض السحري، عودة، الخ...) ويحصي بروب إحدى وثلاثين وظيفة أساسية، أما الشخصيات التي تنهض بها فيمكن أن تلعب عدة أدوار rôles . والوظيفة هي التي تحدد صحة تقسيم الأحداث وملاءمته. وهكذا نجد أن وظيفة هذا المقطع هي «الابتعاد éloignement»، ووظيفة الأخرى هي «الزواج» أو «الاستعراف reconnaissance»... فإذا ما رُدت كل حكاية إلى سلسلة الوظائف السردية وإلى لائحة الأدوار، فإننا نجد أن كلا منها يحقق réalise بعضا منها لا جميعها بالضرورة.

ولهذا السبب يظهر هذا المبدأ بنيويا. إذ يُظهر الوظائف كلها في الحكاية الواحدة. ومع ذلك تحترم تلك التي تتجلى منها (أي الوظائف «المفعَّلة activées») النظام الشامل للوظائف المفهرسة، فتصبح الحكايات متغيرات نظام ضمني Sous-Jacent ذي بنية تعارضية Oppositive (حظر/خرق تقطع ـ إذا صح القول ـ تدرج السرد. ولقد انتُقد بروب بسبب «إهماله للشكل لصالح المضمون»، لكنه في الواقع يوضح «شكل المضمون» بوضع التتابع النسقي Succession syntagmatique للوظائف، وبخاصة برد مجمل الحكايات إلى نموذج ضمني غير متحقق أبدا. فالبنية التي تأسس على مفهومي النظام والملاءمة pertinence تنفصل بجلاء عن العرف الذي يطلق

تســمية «بنية النص» على ما هو مخططة plan.

أ.ج. غريماس A-G.Greimas : الحكاية والسيمياء

تتأسس أبحاث غريماس حول السرد على الاستعادة النقدية لأعمال بروب ووضعها، حصرا، ضمن منظور سيميائي وبنيوي: «فالنص مُعطى تجريبي. ويدرس الباحث السيميائي ـ باعتباره محللا ـ «التنظيم التركيبي للمعاني»، أي التقطيع والتنظيم السرديين. ولقد أنشأ غريماس، لدراسة «الخطابات السردية»، «علم دلالة أساسي» و«علم نحو أساسي».

ويبرز في التمثيل السيميائي مستويان متميزان:«التمثيلات الدلالية» التي تظهر في المستوى المنطقي ـ الدلالي (ترقنة transcodage المعاني)، و «النحو السردي» وينتمي إلى المستوى الخطابي discursif. أما الأدوار rôles، أو الوحدات العاملية actantielles الأولية (عامل actant: مساعد/ معارض adjuvant /opposant) ، فتظهر «عند السطح» تصنيفات سيمية sémiques ثنائية binaires ضمنية. كما يضطلع العاملون les actants بوظائف محددة في بنى ثنائية وتعارضية.

« ... لا تتم اللعبة السردية عند مستويين وإنما عند ثلاثة مستويات متميزة. فالأدوار ـ وهي الوحدات العاملية الأولية وتقابل حقولا وظيفية متماسكة ـ تدخل في تركيب نوعين من الوحدات الأوسع : الفاعلون les acteurs وهم وحدات في الخطاب (النص المادي). والعاملون les actants وهم وحدات في القص (الحكاية المرورية)».(أ.ج. غريماس« في المعنى Du Sens»).

2ـ نظرية النص الشعري :

الناحية الشعرية في البنيوية

لقد ابتدع ر. جاكوبسون الشعرية انطلاقا من مبدأ «لساني». فبعبوره الدائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الباحث في الشعرية، «وحّد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب» (ر.بارت R.Barthes): كتعدد المعاني polysémie والاستبدالات substitutions ونظامها، والدراسات حول علم الأمراض المتعلقة باللغة والنطق Pathologie du langage حول قانون التعابير

البيانية Code des figures (كالاستعارة métaphore والمجاز المرسل métonymie)، والأبحاث حول الفونولوجيا والدراسات الشعرية.

الوظيفة الشعرية:

«يرتبط العديد من السمات الشعرية لا بعلم اللغة وحده، بل بمجمل نظرية الأدلة la théorie des signes أي بتعبير آخر بالسيميولوجيا» (جاكوبسون «الألسنة والشعرية linguistique et Poétique» في «دراسات في اللسانيات العامة Essais de linguistique générale »).

فالشعرية هي جزء من اللسانيات: «يجب أن تدرس اللغة في كل تنوع وظائفها». وكما يقول أ.بريك O.Brik فالشعرية ليست وحدها المجال الذي يمكن أن «تطبق» فيه النظريات اللسانية. فالشعر «ضرب من ضروب اللغة» ويظهر هذا التكافل في طروحات جاكوبسون، حيث الوظيفة الشعرية واحدة من ست وظائف مرتبطة بالعوامل التي تشكل عملية الاتصال Communication. ويأخذ النص سماته الخاصة من تدرج hiérarchisation هذه الوظائف لا من احتكاره لواحدة منها.

تعنى الوظيفة الشعرية «التشديد على المرسَلة message لذاتها». فما هو العنصر الذي لا غنى عن وجوده في كل عمل أدبي؟ للإجابة عن هذا السؤال يذكر جاكوبسون بمبدأ المحورين الذي عرضه سوسور: محور التزامنات axe des simultanéités أو محور الانتقاء Sélection ، ومحور التعاقباتSuccessivités أو محور التركيب Combinaison ويطلق عليهما اسمي المحور الاستبدالي axe paradigmatique والمحور النظمي axe syntagmatique . فالعلاقات التركيبية هي معطيات الجملة القابلة للملاحظة، أما العلاقات الاستبدالية فتقع على محور الانتقاء باعتبارها أفعالا بالقوة Virtualités.

«لنفترض أن «طفل» هو موضوع مرسَلة ما message: يقوم المتكلم بعملية اختيار (انتقاء) من بين سلسلة من الأسماء الموجودة ـ والمتشابهة تقريبا ـ مثل طفل ، صبي، ولد ... ثم يقوم ـ لشرح هذا الموضوع ـ باختيار أفعال متقاربة دلاليا مثل ينام، يغفو، يستريح، ينعس . فتتركب الكلمتان في السلسلة الكلامية».

يتم الانتقاء بناء على قاعدة التكافؤ équivalence والتماثل Similarité

والتباين dissimilarité والترادف synonymie والتضاد antonymie ، بينما يستند التركيب إلى التجاور Contiguïté . غير أن «الوظيفة الشعرية تسقط projette مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء على محور التركيب ». فيصبح التكافؤ إذن «إجراء مكونا للمتتالية Séquence».

وحين يقول جاكوبسون إن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء على محور التركيب، فهو لا يعني أن المحور هو الذي يتم إسقاطه ـ فهذا الأمر لا معنى له ـ بل إن مبدأ التكافؤ، الذي يتحكم بالانتقاء، يتحكم عندئذ بمحور التركيب ويمنحه تلك التعددية في المعنى التي يتسم بها النص حين تسود الوظيفة الشعرية فيه.

النموذج الفونيماتيكي phonématique [4]:

للدليل Signe اللساني وخطيته واصطلاحيته وعلته أهمية كبيرة بالنسبة إلى الشعرية، والأمر لا يخلو من المفارقة.

الدال le Signifiant **والفونيم:**

استنتج سوسور من خطية الدال مبدأ مفاده أن الفونيم ـ وهو أصغر عنصر في السلسلة الكلامية ـ هو الوحيد الذي لا ينتمي إلى المحورين (محور التداعيات associations ومحور التعاقبات) بل إلى الثاني منهما فحسب: «بما أن الدال ذو طبيعة سمعية فهو يتجلى في الزمن وحده ... ويمكن قياس امتداده في بعد واحد: إنه خط». (سوسور، «محاضرات في اللسانيات العامة»). ويعود جاكوبسون، تبعا لنظرية تروبتسكوي Troubetskoï في الفونولوجيا، إلى مبدأ خطية linéarité الدال (في «ست محاضرات في الصوت والمعنى Six leçons sur le son et le sens»): «يقسم الفونيم إلى وحدات متمايزة»، أو سمات traits (إنها حزمة من السمات مثل مهموس/ جهور sourd / sonore، أنفي/شفوي nasal / oral الخ...) فهو يعنى إذن وحدة معقدة : «ليس الفونيم الكيان التعارضيoppositive الصرف الذي لا يقبل الاختزال، بل هو كل خاصة من خواصه المتمايزة». وككل علامة لسانية، يتمتع الفونيم ـ تلك الوحدة الأصغر في الدال ـ بمحورين متكاملين: محور التزامنات ومحور التعاقبات. إنه أصغر عنصر تهتم به الشعرية التي من

دونه لم تكن لتستطيع معاينة الصوت le son إلا من زاوية الانطباعات الذاتية. ويظهر إجراء ر.جاكوبسون حاسما بوضوحه وصرامته العلمية، فهو ينظر الصلة بين اللسانيات والشعرية ويستخدم النموذج الفونيماتيكي كدعامة للوظيفة الشعرية.

خارج تلك النتيجة النظرية والمبدأ المنهجي الذي ينتج عنها (البحث عن العنصر الملائم للنظام)، فإن للخواص التي تميز الدليل signe ـ اصطلاحيته l'arbitraire وخطية الدال signifiant ـ أهمية كبيرة أيضا. إذ يعمل النقد الشعري ذو الاتجاه النصي ـ وهو اتجاه سابق لأعمال سوسور لأننا نراه بوضوح في نصوص مالارميه وفاليري Valéry - في مجال العلاقة بين علة واصطلاحية الدليل. وتفيد الشعرية من اصطلاحية الدليل وخطية الدال، حين تقرر ضرورة مبدأ العلة في الدليل وضرورة تفتيت العلاقة بين الدال والمدلول signifié.

فمبدأ الاصطلاحية العام تناقضه أنظمة مختلفة تشير إلى وجود علة في العلاقة بين الدال والمدلول. وهذا يعني في الحقيقة تعليل الدال. ولقد زادت مشروعية هذا القول مع نشر دفاتر سوسور المخصصة للجناسات التصحيفية anagrammes .

جناسات سوسور التصحيفية والدليل في الشعر:

وضح جان ستاروبنسكي في «سوسور الآخر Les deux Saussure»، بعد مضي زمن طويل على صدور محاضرات سوسور، ناحية كانت مجهولة حتى ذلك الحين في أعمال هذا الباحث اللساني ، فبينما كان سوسور قد أسس اللسانيات على مبدأ اصطلاحية الدليل ـ وبالتالي على الطابع العرضي fortuit للعلاقة بين الدال والمدلول ـ بحث ، وهو الأمر الغريب، في وجود علة ما ـ علة الترابطات enchaîneements ـ في نص مُهدى إلى أفروديت يتكرر فيه اسم هذه الإلهة مبثوثا بإصرار كبير في منظومات صوتية.

فاصطلاحية الدليل ليست وحدها موضع شك هنا من قِبَلِ ما يبدو أنه علة معتمة، بل هي أيضا خطية الدال حسب بعضهم، فإذا ما كان اسم أفروديت يتجلى في متتاليات خطية منتظمة تقريبا فذلك، على ما يبدو، عند مستوى آخر للنص وبواسطة استخلاص متتاليات جانب ـ نحوية

.paragrammatiques

لقد دفع نشر دفاتر سوسور ـ في ذروة الحركة البنيوية ـ إلى التأمل في فكرة «فيض débordement الدال» و«إفراط l'excès الدليل» كانت غايته إزاحة المركز وإطلاق الدليل الشعري. وأراد النقد استخلاص جميع النتائج من تلك المادية التي كانت ترافق الدراسات البنيوية، والتي تمثلها هنا «المادة الصوتية» . كما تعرضت التحليلات البنيوية ـ وقد تأسست هي ذاتها على تقسيمات «لمادة المضمون» ـ لانتقادات شبيهة بحدتها بتلك التي تعرضت لها الأسلوبية. وتعبّر أبحاث جوليا كريستيفاJ.Kristeva، وأبحاث جماعتي مجلة«Change» ومجلة «Tel Quel» ، عن هذا المفهوم. ففي كتابها «سيمياء Sémiôtikê» تقترح كريستيفا «قراءة جدولية tabulaire» للنصوص : ويتعلق الأمر هنا باكتشاف الفونيمات المنتشرة في النص والتي يشكل تجميعها الكلمة ـ الموضوع . وتعتمد هذه الأبحاث على التحليل النفسي، فظهور الكلمة المحتجبة يعبّر، إذا جاز القول، عن «عودة المكبوت». وهكذا تبدو جناسات سوسور كتابات لظواهر خفية.

لقد أدى صدور دفاتر سوسور، بالإضافة إلى الحث على البحث الشعري حول الدليل، إلى بعض اللبس: فبالنسبة إلى سوسور، إن كان للدليل من علة فهي استدلالية أو بعدية a postériori بفعل التداعي المستمر وذي الاتجاه الواحد irréversible بين دال ومدلول ما . فالدليل اصطلاحي في الأصل، مع بعض الاستثناءات الهامشية (كما في الكلمات الصوتية أو الحكايات Onomatopéesالخ...) .

ويفرض تقسيمُ المدلول تقسيم الدال على السلسلة الكلامية. فلا يمكن لاستقلالية الدال ـ التي يستند إليها الباحثون في الشعرية ـ أن تظهر إذ في سياق النظرية السوسورية ، على عكس الادعاءات التي يثيرها سحر الجناسات، وذلك لأن الأولوية عنده هي للمتتالية Séquence، حتى في الصيغة الجناسية لنظرية سوسور. إن النظرية الفونيماتيكية لجاكوبسون، التي تثبت التجانس homogénéité البنيوي للدليل وللفونيم، وتشكُّل الفونيم كحزمة من السمات المتمايزة وانتماه إلى محوري الانتقاء والتركيب، هي التي تضمن لهذه الوحدة الأصغر في الدال تلك الاستقلالية التي من دونها لا يمكن صياغة فكرة إعادة التعليل remotivation.

التحديدات المشددة les Surdéterminations **: النظرية والأمثلة:**

إن مسألة التحديد المشدد لا تنفصل عن المحورين اللذين يقترحهما جاكوبسون. فهي تفترض في الحقيقة انقطاعا في الخطية، وتعتبر مفهوما أساسيا في الشعر. إذ يرفض م.ريفاتير M.Riffaterre، باسم النص الشعري «الفريد من نوعه» ، سلطة اللسانيات التي لا ينازعها فيها أحد. فمفهوم «الأدبيةlittérarité» وحده الذي يهمه. كما يبتعد ريفاتير عن الأسلوبية التقليدية حين يقترح مطابقة الأسلوب بالنص (لا بالإنسان)، لأن «الأسلوب هو النص ذاته». وتسعى تحليلاته الشكلية إلى حصر وحدانية Unicité الظاهرة الأدبية التي لا تقتصر على النص، بل تشمل أيضا القارئ ومجمل أفعاله الممكنة. ذلك لأن النص «نظام إشارات Code تحديدي وإلزامي prescriptif». ومن هنا يأتي يأتي توليد المعاني engendrement والتحديد المشدّد الجوهريان. فالتحديد المشدّد ينطبق على حالة إنشاء النص - حيث تشكّل جميع النصوص التي تسبقه جملة من الضغوط عليه أى على النص الذي ينتظر الكتابة - وعلي قراءة النص أيضاً. فيمكن القول إن نظاما آخر «يشدّد على تحديد» القراءة التي تقوم على «نظام إشارات» موضوعاتي على سبيل المثال، بمعنى أنه يمارس ضغوطا على هذه القراءة ويعيد توجيهها وفق لعبة الأنظمة الأخرى التي تنطوي عليها. أما مسألة الإحالة إلى العالم الواقعي فثانوية لأن فعالية المحاكاة mimesis الشعرية لا علاقة لها بتطابق الأدلة Signes والأشياء. «فمعرفة الواقع شرط وهمي لفهمنا للكلمات «لأن المرسلة message تحتوي على كافة العناصر اللازمة لتأوليها (م. ريفاتير «إنتاج النصLa production du texte »)

التحديد المشدد بواسطة التداعي والمجاز المرسل métonymie**:**

إليكم كيف يشرح ريفاتير قصيدة نثرية لجوليان غراك J.Gracq

«تتفوق العلاقات الشكلية بين الكلمات بشكل كامل على العلاقة بين الكلمات والأشياء، لدرجة أن الاشتقاق اللغوي يلغي أحيانا المعطى الأولي.. ففي قصيدة «منظر طبيعي paysage»، وهي حلم يقظة ساعة الغروب في مقبرة باريسية كبيرة، يتابع السارد قائلا في حديثه عن تراحم مصليات الموتى Chapelles:« لم يكن هناك، من دون شك ، ما يحظر التنبيش fourrager

في الطارئ الذي تخفيه المزابل الغريبة هذه». ومع ذلك لا توجد في المقبرة مزابل (...) فإن الكلمة في هذا الوصف تعبر عن تلك الفوضى المعمارية وعن فوضى توزيع الأبنية . وكلمة «الطارئ l'imprévu» المشتقة من المجرد «طارئ» هي مرادفه المجازي (...). وتستمر سلسلة التداعي بتوليد المعاني: «إننا لنندهش من غياب الكلب الجعيد Caniche المبكر matinal والنشط حول علب القمامة». «نشهد هنا خروجا حقيقا عن مسار الواقع الموصوف، لأن القصيدة تشير مرتين إلى أن النزهة في وقت الأصيل. (...) والكلب الجعيد ليس مبكرا إلا لأن الصباح هو ساعة القمامة المثلى (...) فالكلب يؤكد كلمة «قمامة» بصورة مجاز مرسل.. » (المرجع المذكور).

التحديد المشدد بواسطة الدال:

يستند الخطاب، في قصيدة رامبو Rimbaud «النائم في الوادي Le dormeur du val»، على غموض أو خطأ يتعلق بحالة النائم وهو في الحقيقة ميت. غير أن العنوان ذاته يشير إلى هذا الغموض في الكلمة المستخدمة للإشارة إلى الجندي: dor/meur [5]. وتدفع المادة الصوتية، في هذه الحال، إلي فهم مايتعذر بعد فهمه بسبب هيمنة المدلول (مع أن هذا التقديم يعترف بها فعليا). فبإسقاط إمكانات الفعل الموجودة بالقوة Virtualites في محور الانتقاء على محور التركيب يشدد الدال تحديد المدلول، فيخضع للتركيب ما كان خاضعا للانتقاء في التبادلية l'alternative نوم/ موت. يواجه هذا الإجراء، المفيد والموضح للوهلة الأولى، خطر الآلية ويعرض نفسه لانتقاد سهل: إذا كان هذا العدد القليل من الفونيمات يسمح بإنتاج عدد كبير من المفردات فما نصيب الصدفة ونصيب الكتابة في هذا الاكتشاف الذي يقع عليه القارئ؟ وما نصيب الشاعر من هذا الاكتشاف التحت ـ واعي infraconscient في معظم الحالات؟ إن الإطالة في هذا الموضوع غير مجدية، إذ تسمح الوسائل المعلوماتية في جرد النصوص ، منذ الآن، باستشفاف أجوبة على الجزء الأول من السؤال.

التحديد المشدد بواسطة التناص intertxualité:

في هذه السونتية من مجموعة «أوهام أخرى Autres Chiméres » لجيرار

دو نرفال G.de Nerval، يبرر المتكلم «نسبة lignage» عن طريق ثلاث تحديدات مشددة.

فالرباعية quatrain الأولى هي استشهاد صرف بقصيدة للشاعر دو بارتا Du Bartas [6] (مهداة إلى هنري الرابع):

«هذه الصخرة المقببة بفنية، روعة من عصر آخر

صخر ة تاراسكون هذه كانت تأوي قديما

العمالقة المنحدرين من جبال فوا[7]

الذين تشهد لهم الكثير من العظام المغالية شهادة موثوقة»

ويخاطب المتكلم في الرباعية الثانية دو بارتا قائلا:

«يا أيها السيد دو بارتا! إني من سلالتك

أنا الذي ألحم بيتي الشعري ببيتك الشعري الماضي:

لكن من انحدروا حقا من أسياد فوا القدماء

هم بحاجة لشهود ليتكلموا في عصرنا»

وهكذا نرى أن:

ـ النسب يثبت حرفيا في خطاب المتكلم.

ـ محاكاة متتاليات الرباعية الأولى الصوتية في الرباعية الثانية يؤكد النسب [8] . فالدال، هنا أيضا، يشدد تحديد المدلول عن طريق الاستدعاء (إذ يجب معرفة نص دو بارتا لتقييم التناص، «النسب»، ولهذا السبب تحقق الرباعية الأولى عملية الاستشهاد).

ـ الاستدعاء rappel ـ وهو يذهب إلى حد التقليد الصوتي Calqe phonique الدقيق «من عصر آخر»،«في عصرنا» [9] ـ يؤكد التضاد Antonymie. ويشدد التقليد ذاته تحديد فكرة النسب. كما يشهد المتكلم بدوره ـ بمضاعفة وإدامة هذه الكتابة التي تنتمي إلي «عصر آخر» ـ «شهادة موثوقة».

التحديد المشدد للمجاز le figuré

بواسطة الحرفي le littéral: **الحرف والروح**

ينحل المضمون (المدلول) والمحيل référent (العلاقة مع العالم) هنا لصالح الحرف lettre وحده. والمثال الذي سنستشهد به مقتبس من كتاب م. أريفيه M.Arrivé «لغات جاري Lqngages de jaqrry»، وهو من بين أولى الدراسات

التي تظهر العمل النصي لأسلوب السخرية ironie. إذ يستحضر جاري من القول الشائع «أسهل من الأمر إدخال جمل في خرم إبرة» حادث قطار جرى بسبب خطأ في «تحويل سكة الحديد» [15]:

«يبدو أن الجمل، في الأزمات القديمة المجيدة، كان يدخل في خرم هذا الشيء المعدني الصغير جدا ـ بصعوبة بالطبع لأن التقليد المأثور ، بحسن نيته، لم يخف ذلك عنا ـ إننا نرجو أن يمتع الأبرار الراغبين بمراسلتنا لإعلامنا عن «حقيقة» معنى الإبرة المعماري والجغرافي . فنحن نتمسك، عن حق،بحرفية الحكاية لأن الحرف وحده هو الأدب».

يتم تحويل القول المأثور هنا بمحاكاة ساخرة إلى بلاغ énoncé «جدي» . وتظهر هذه المحاكاة الساخرة (كما فعل فولتير ومونتيسكيو) بعض ملامح الخطابات اللاهوتية وعقلناتها المفرطة .

مناقشات : المواقف المعارضة لإغلاق النص

يفترض التحديد المشدد إغلاق النظام إذا يصبح من المستحيل الكشف عن أنظمة الترميز Codes من دون ذلك. ومع هذا ليس هناك أي إجماع على الأمر، بل على العكس إذ يحارب مبدأ إغلاق النص بأشكال مختلفة وفي أعمال مهمة.

ففي كتابه «من أجل الشعرية Pour la Poétique ـ ومؤخرا في كتابه «أحوال الشعرية Etats de la Poétique» ـ يدافع هـ.ميشونيكH:meschonnic بشدة عن «الإيقاع rythme مقابل الترسيمة Schéma» وعن «حركة الكلام والحياة» مقابل «النموذج السكوني Statique للثنائية» . والمستهدف هو ر.جاكوبسون من خلال البنيوية، ويأخذ عليه . هـ.ميشونيك إحلاله «الوظيفة الشعرية» محل الشعر:

«يفضل جاكوبسون بعناية الوظيفة الشعرية عن الشعر. فتعريفه نظمي Syntagmatique، وبلاغي، وسكوني حصرا (...) وإذا ما طبق بصرامته نراه يتجاهل أن الشعر صناعة تدخل فيها الأدلة Signes (...) فما الفرق بين عبارة «أنا أحب أيك (أي أيزنهاور ـ المترجم)(مثال مقتبس من جاكوبسون l'Iike Ike» والشعر؟» («من أجل الشعرية» الجزء الأول1. Pour la Poétique,t) .

ونجد ردا لجاكوبسون على هذا النقد في نهاية الفصل الذي سبق أن

استشهدنا به: «يكسب تراكب التماثل على التجاور الشعر جوهره الذي هو بكامله رمزي ومعقد ومتعدد المعاني . إنه الجوهر الذي تلمّح إليه بشكل رائع عبارة غوته «كل ما يمر ليس إلا رمزا». («اللسانيات والشعرية « Linguistique et Poétique»).

كما يرفض ج. كوهين J.Cohen فكرة إغلاق النص الخطية وذلك باسم الشعر الحي أيضا مقابل البنيوية الميتة: «يلوح في أفق الشعرية البنيوية شبح الآلة المخيف...» ولقد كان مشروع كوهين، ومنذ كتابة «بنية اللغة الشعرية Structure du Langage poétique » تحطيم إغلاق النص برد الأسلوب إلى الانحراف écart. وهو ينشئ منهجا نظميا للصور الأسلوبية البلاغية معتبرا إياها «أدوات» الكتابة الشعرية:

«ينقض علم بلاغة الصور الأسلوبية المبدأين المقدسين لعلم الجمال الأدبي الشائع حاليا: أي وحدانية العمل الأدبي من جهة، ووحدته وكليته من جهة أخرى. فاعتبار الصور الأسلوبية نوعا من الكليات Universaux اللسانية التي تقبل الانتقال من قصيدة لأخرى أو من شاعر لآخر هو نفي لما يعطي الفن الأدبي خصوصيته (...) وفرديته الجوهرية (...) . كما ننفي بمعاينتنا لأجزاء من النص تلك الوحدة الكلية، ذلك التماسك الخالي من التصدعات الذي يجعل من العمل الأدبي كلية منغلقة على ذاتها». («نظرية الصور الأسلوبية» في كتاب «علم الشعر» بإشراف ت.تودورف de la poésie“ , dir . T. Todorov) Sémantique «Théorie de la figure “ dans»

3ـ النص المتعدد Le Texte Pluriel

تحول موقع علم البلاغة:

أصبح علم البلاغة اليوم ـ وقد كان نظرية في الاتصال ـ نظرية في الأدب، أي شعرية.

فلقد ولد علم الجمال والنقد في القرن التاسع عشر من علم البلاغة القديم ، واتسمت آواخر ذلك القرن باختفاء هذا العلم لحساب التاريخ الأدبي. أما النصف الثاني من القرن العشرين فقد اتسم بتجديده. إذ نراه في فرنسا في الشعرية أول الأمر (الشعرية بمعناها الجمالي لا بمعناها الأرسطي كفن المحاجة art de l‘argumentation). ومن وجهة النظر التاريخية،

فقد استطاع التمفصل الثالث لعلم البلاغة ـ أي البيان élocution ـ شغل مجمل حقل هذا العلم: فالابتكار invention والتنسيق dispositio يضمنان المحتوى، بينما يصبح البيان شكله.

وهكذا تنضم هذه التمفصلات الثلاثة لعلم البلاغة القديم إلى الثنائية الأسلوبية. فلقد أصبح علم البلاغة التحليل المنظم والمتوسع للإمكانات التعبيرية، التي فتحت المجال أمامها الاستعارات tropes، أي الصور الأسلوبية للخطاب. ولم يعد بمقدوره ، بالتالي، معاينة التنظيم الكتابي للنص لأن منهجه يكرس انتهاك تخوم هذا النص بشكل دائم.

ويتم، وفق هذا المنظور، رفض الأسلوبية باسم النص ونظامه. إذ يرفض الباحثون في الشعرية الاقتصار على العلاقة الضيقة التي تقيمها الأسلوبية بين الفكر وتعبيره، حيث يوضع الثاني بخدمةالأول دائما. وهكذا نجد أن الشعرية ـ هذا العلم الموحد ـ قد تأسست من أجل النص. وقد أدى هذا المتطلب ـ عند ج.جونيت G.Genette ور.بارت R.Barthes ـ إلى إعادة تنشيط المعنى داخل الشكل.

الشكل ـ المعنى:

يوالف جونيت بين الشعرية المقارنة للأبحاث البنيوية والمسائل المتعلقة بالإبلاغ énonciation في دراسات تعتمد على أعمال إ. بنفيتيتسE.Benveniste و ليو سبيتزر Léo Spitzer . ففي كتاب «دراسات في الأسلوب Etudes de Style» يؤكد هذا الأخير على أهمية دراسة المسند إليه Sujet في الخطاب، بصفته هذه دون العودة إلى السيرة الذاتية وإلى التاريخ. كما يؤسس جونيت أبحاثه على علم البلاغة ويميز بينه وبين الشعرية،ويتسائل حول تاريخانية النقد وتصنيفاته طارحا هذا السؤال: «ما النقد الذي يتوافق حقا مع العصر؟» . ويدعو جونيت إلى إنصاف الشكلانية الروسية أمام تشويهات مشنعيها الكاريكاتورية: ليست «الشكلانية» إعطاء الامتياز للأشكال على حساب المعنى ـ إذ لا يعني ذلك أي شئ ـ بل هي اعتبار المعنى ذاته شكلا مطبوعا في استمرارية الواقع (...) . وما يهم هنا هو دور الشكل في «عمل المعنى» . وهذه الشكلانية تقف أيضا في وجه النقد الذي يختزل التعبير إلى مادته وحدها سواء أكانت صوتية، أم كتابية أم غير ذلك. فما تؤثر الشكلانية

البحث عنه هو الموضوعات ـ الأشكال، هذه البنى ذات الوجهين (...) أي ما يدعى تقليديا بالأسلوب« . والأسلوب تقنية ورؤية،» وهو ليس «إحساسا صرفا» يعبر عن ذاته كيفما اتفق، ولا طريقة في التكلم قد لا تعبر عن أي شيء» (ج.جونيت «تشكيلات Figures 112).

موقع ر. بارت:

كان لرولان بارت دور أساسي في الوعي بالنص وبالكتابة. فبين علم البلاغة الذي يجرد الصور البلاغية المتاحة، والأسلوب حيث يدخل المرء ذاتيته، هنالك الكتابة التي هي ممارسة للحرية. وترجعه الكتابة الحرة إلى أصولها: « أستطيع اليوم بالتأكيد أن أختار لنفسي هذه الكتابة أو تلك . وأن أؤكد بهذا السلوك حريتي »، غير أن الحرية هي في «عملية الاختيار» فقط، لافي «ديمومتها (حيث أصبح) شيئا فشيئا أسير كلمات غيري وحتى أسير كلماتي»: «فالكتابة هي هذه التسوية بين حرية وذكرى». («الدرجة الصفر في الكتابة Le degré “zéro de l‘écriture). والعملية تؤكد وحدة الجسد والكتابة، كعملية كتابة الهايكو (قصيدة يابانية قصيرة جدا). إن تصور خط سير بارت كتطور من البنيوية إلى متعة الكلمات يبدو أمرا خاطئا جزئيا. فلقد نادى بارت دائما، وبشدة ، بمبدأ «متعة النص» من أجله ولذاته خارجا عن القواعد التي تمليها التقاليد. ويرى بارت أن موطن الأدب قد تغير موقعه إذ أصبح من الممكن تحليل مسرحيات راسين بنيويا. و«متعة النص Plaisir du texte » هي معرفة النص المتحرر من الشروح القديمة. وإذا ما كان بارت يعترض على القراءة ذات المنحى النفسي الانطباعي للحوار بين المؤلف والقارئ فلأن المتعة هي «من النص» ولا تتضمن العلاقة المادية ـ ذاتية، وبالتالي الخيالية بينهما. وإذا ما كانت القراءة هي الرغبة في العمل الأدبي، فإن محاولة تملكه هي دوما مخيبة للأمل. فالعمل الأدبي متعدد المعاني في جوهره.

تغدو الوظيفة الانعكاسية للغة Métalinguistique ـ المأخوذة عن جاكوبسون ـ عند بارت الوظيفة الأكثر أهمية. وتساعد الوظيفة الانعكاسية في عملية الاتصال على تحقق الطرفين من تطابق نظام الرموز Code المستعمل، وهي تتركز حول المرسلة Message: فعبارتا «ماذا تعنى؟» «أعنى بذلك.....» هما

عبارتان فيهما تتخذ اللغة ذاتها كموضوع، وتشير إلي النشاط المستمر في إعادة صياغة اللغة العادية. غير أن هذه الوظيفة تسمح بمعاينة العمل الأدبي وفق مستويات مختلفة في التحليل، وبإظهار أن كلا منها يشدد تحديد المستويات الأخرى ويعيد توجيه تأثيراتها. ففي كتاب «"S/Z" لـ بارت، يحاكي نظام الرموز اللغوي ـ الانعكاسي، في النص،عملية الشرح والتوضيح للنقد ولربما أيضا للقراءة. ويعمل هذا النظام مع، وأيضا ضد، النظام التأويلي herméneutique للحبكة intrigue أو «للتسلسل السردي fil narratif» . ويسمح نظام الرموز اللغوي ـ الانعكاسي، من وجهة نظر بارت، يتبيين الحوار والشرح داخل خطاب متماثل ظاهريا بواسطة الفسحة التي يدخلها. وهذه أبعاد لا يمكن فصلها عن الغموض الداخل في تكوين مفهوم المسند إليه Sujet في الكلام.

التضمين Connotation**:**

هذا المصطلح هو دون أي شك من بين أكثر مصطلحات النقد إثارة للجدل، فبينما يبدو أن المصطلح المتمم له - أي «التعيين dénotation» ـ لم يلق مثل هذه التحفظات، وهو أمر يدعو إلي الاستغراب. لهذا السبب يبدو من المهم هنا تحديد هذه الكلمة التي كانت، ردحا من الزمن، شعار المعركة بين « النقد الجديد» والنقد «الغير محدد الانتماء non Située. يشير التضمين عادة إلى جملة المعاني الثانوية بالنسبة إلى «معنى أول» ثابت يحدده التعيين.

ويشرح هييلمسيف Hjelmslev ، بصورة أفضل، عملية التضمين في النص. فهو يرى أن هناك لغات التعيين ـ وفيها يتكافل مستويا التعبير والمضمون ولا يشكل أي منهما لغة مستقلة ـ ولغات التضمين (كالخطاب الأدبي) وفيها يشكل مستوى التعبير بحد ذاته لغة.

ولقد لعب التضمين دورا استراتيجيا في تطوير الدراسات النصية، إذ سمح ـ مع تقيده بالنظام الخطي للنص ـ بمواجهة هذا النظام بتنظيم آخر للمعاني يتمفصل على مفهومي «التناص intertextualité» و «الإنتاجية productivité».

وترى ج. كريستيفا أن النص الأدبي «إنتاجية» تستند إلى التناص: فالنص ليس بنية منغلقة ، وهو ينتج بالقوة Virtuellement قواعد كتابته الخاصة

(كريستيفا «الإنتاجية المسماة نصا La productivité dite texte»). وتنتمي العملية التناصية - المنفتحة على «النص التاريخي والاجتماعي» - معا إلى «لغات الإحالة langage de référence» (العلاقات مع العالم) وإلى «لغات التضمين»، أي اللغات الانعكاسية (العلاقة مع النص).

غير أن هنالك تحفظا: فمماثلة assimilation التاريخ أو المجتمع بالنص لم تحظ على الإطلاق إلا بتعريف مجازي.

السياق الاجتماعي والتضمين:

يقترح ت.تودورف T.Todorov في «الأدب والمعنى Littérature et Signification» تعريفا للتضمين مرتبطا بشكل مباشر بالتأمل المعاصر تقريبا بفكرة «التناص». ويأخذ تودوروف وكريستيفا هذا التصور المحول من م. باختين M.Bakhtine ويرتبط التصوران بفكرة انتقال Circulation المعنى من نص لآخر ومن عمل أدبي لآخر.

وتجد هنا هذه الفكرة - الأثيرة لدى الكتاب منذ زمن طويل - تطبيقا منظما لها عن طريق مماثلة «السياق» التاريخي والاجتماعي للعمل الأدبي بالنص. ويشير تودوروف هنا إلى الطابع التقليدي للتضمين: «نتحدث عن التضمين كلما قام غرض بوظيفة هي غير وظيفته الأصلية (...). وهكذا تكون الذهنية الفرنسية هي تضمين قطعة البفتيك بالبطاطا المقلية (...).

وهذا المعنى الثانوي ليس اعتباطيا (...) ففي كل مجتمع (...) تشكل الأشياء Objets نظاما ذا معنى، ولغة يظهر فيها التضمين . ولهذا السبب يستطيع أفراد هذا المجتمع العودة إليه دون أي شرح («الأدب والمعنى» 1968) . . ويظهر بارت العمل التضميني في كتابيه «نظام الزي Systéme de la mode» و «منيتولوجيات Mythologies » ، غير أن الأحداث الاجتماعية والأعمال الأدبية ليست مرتبطة، في الكتابين، بذات المتوالية Série: ومع أن هذا التعريف الذي يعرضه بارت يتحلى بالوضوح، إلا أنه لا يسمح بتمييز ما يعطي التضمين طابعه الأدبي الصرف، إذ لا يوجد هنا ما يميز الفعل التضميني fait Connotatif عن أنظمة قرائنية اجتماعية Systèmes d'indiciation Sociale الأخرى.

التضمين وتوزع المعنى dissémination:

يصطنع بارت نقاشا في كتابه «S/Z» فيضع، وجها لوجه، نوعين من الحجج المعارضة لمفهوم التضمين: تلك التي تعتبر أن «كل نص هو وحيد المعنى» وبالتالي ترجع المعاني المتزامنة إلى «خواء الهذيانات النقدية»، وتلك التي ـ على نقيضها ـ «تستبعد تدرجية المعين dénoté والمضمن Connoté» وترفض «جعل التعيين أصل وقياس جميع المعاني المتداعية» . ويقف بارت مواجها هاتين النزعتين المتطرفتين ومدافعا عن التضمين الذي هو «... الطريق المؤدي إلي تعدد معانيpolysémie النص».

«إنه تحديد وعلاقة تكرار anaphore وسمة تمتلك القدرة على الاستناد إلى تنويهات سابقة أو لاحقة أو خارجية، وإلى مواضع أخرى من النص أو من نص آخر: ولا يجوز إطلاقا تقليص هذه العلاقة التي يمكن تسمتها بأسماء أخرى (وظيفة أو قرينة على سبيل المثال)...

«والتعيين ليس أول المعاني، لكنه يتظاهر بذلك. فتحت هذا الوهم، يبدو التعيين في نهاية الأمر آخر التضمينات، والأسطورة المتفوقة التي يتظاهر النص بفضلها بالعودة إلى طبيعة اللغة، وإلى اللغة كطبيعة».

ويبقى بارت ـ بفصله بين التعييني le dénotatif والتضميني le Connotatif ـ على الفسحة المكونة للغة ويضمن بذلك تعددية معنى النص. وتقدم عملية مراكبة Superposition المعاني المعينة والمضمنة مبدأ في التقطيع découpage يخدم التحليل النصي: إذ لا يستطيع أي علم نحو وأي معجم تأدية معنى لا يوجد إلا في التعددية.

فالنص نسيج من الأصوات التي تشكله، ولا يرجع واحد منها إلى مؤلف ـ مسند إليه auteur - sujet.

4 ـ نظريات النص المتأتية عن إشكاليات الإبلاغ

مع ظهور النظريات الإبلاغية énonciatives توجه الانتباه إلى خطاب العمل الأدبي وإلى علاقته بالقراءة. فظهر إثر ذلك إجراءان مترابطان: فعن طريق مسألة الاتصال الأدبي حاول بعضهم تحديد تخوم العمل الأدبي الخارجية. ويرتبط هذا التحديد بـ «الصوت Voix» الموجود داخل النص. فلقد أظهر رد le report العالم التخييلي إلى العالم العملي تمايزهما الجذري

(ج.ر.سيرل J.R.Searle). وهنا يظهر إغلاق من نوع آخر: إذ يتحدد الغرض الأدبي بواسطة أعراف القراءة والمواثيق السردية pactes narratifs.

وكان جاكوبسون قد أرسى مبدأ الأدبية من قابل العلاقة بين التاريخ/النص. فالأدبية هي ضد التعريفات الخارجية التي تشير إلى الأدب كمؤسسة، فترى أنه «مايقرأ» ويمنح الجوائز الأدبية وله أقنية توزيعه الخاصة الخ... وإذا ما استطاع مثل هذا التعريف إرضاء عالم الاجتماع المهتم بأجهزة النشر الثقافي الاجتماعية، فهو بالنسبة إلى النقد اعتراف بالفشل: إنه في تعريف الأدبية كجملة من الخصائص تنتمي إلى الأعمال الأدبية وحدها ودون غيرها من مختلف أشكال الخطاب.

الأدب والمواثيق السردية:

ومع ذلك فإ تحديد موقع الأدب بين المؤسسات الاجتماعية يظهر خصوصيته لأن الخطابات غير المتجانسة (قضائية، طبية) التي يستقبلها العمل الأدبي يتغير وضعها فيه. فخصوصية العمل الأ دبي تظهر حقيقة في قدرته على «نزع الصفة البراغماتية dépragmatisation»: إذ لا تنطوي بلاغات les énoncés التخييل ـ حتى في حال عدم تميزها شكليا عن اللغة العادية ـ على غاية عملية آنية (بالمعنى الذي ينطوي عليه قرار محكمة، أو وصفة طبيب).

ويدرك القارئ أن عليه ألا يقيم علاقة إحالة relation de référence بين بلاغات القصة والعالم العملي، وهذا هو «الميثاق السردي». وتمر عملية الاتصال الأدبي في العمل التخييلي، حسب سيرل، بالمخطط مخاطب (مؤلف) / متلق (قارئ) مع التعليمات التالية: على القارئ أن يعتبر العمل التخييلي مجموعة من «المقولات التصريحية المصطنعةassertions simulees » أو «الادعاءات التصريحية pretentions d'assertions» (المعنى والتعبير Sens et Expressions). و «يعلق» القارئ بالتالي تطبيق قواعد الإحالة: فهو يضع بين قوسين ما يعرفه عو «الحقيقي» في العالم العملي، وذلك بمساعدة تعليمات تفرض عيه كشف هوية التخييل وتبني الموقف المناسب. لكن كيف يواجه القارئ الروايات «الواقعية» وروايات الرعب والروايات الغرائبية والقصص ذات النزعة التبريرية appologetique الخ..؟ يجب إعادة صياغة

هذا التصور لتبين المشكلات التي يطرحها التواصل التخييلي. فوسط كل هذه المقولات التصريحية المصطنعة التي تمثل الخطاب التخييلي، وما هو المعيار الذي يميز - بحسب العرف السردي - الحقيقية منها كالرواية «الواقعية»، عن «المزيفة» كالحكاية العجائبية على سبيل المثال؟ فكل نوع أو شكل أدبي يحدد نظامه الخاص في الإحالة، ولا «يعلق» القارئ، بلا قيد أو شرط، قواعد الإحالة التي لابد له منها لتمييز الأنواع الأدبية، إنه يتصنع، أو يحاكي، تطبيقها ويعدل في سلوكه كقارئ وفق «قوانين اللعبة» التي يقترحها، بصورة ضمنية، كل عمل أدبي. ويقوم مختلف أنواع المواثيق المتعلقة بالأنواع الأدبية على هذا التمييز. فلقد درس ف. لوجون Ph.Lejeune مثلا «ميثاق السيرة الذاتية Le pacte autobiographique». فالمواثيق السردية هي إذن متنوعة ويمكن اعتبارها «إيعازات للقراءة» تتعلق بإدراج معلومات ذات طابع سياقي Contextuel (أو مبرتو إيكو U.Eco).

غير أن هذه المواثيق تفترض عملية اتصال بين المؤلف والقارئ لا يضمنها سوى العمل الأدبي. فكيف يتيح العمل الأدبي هذا الاتصال؟ ويسبق هذا السؤال سؤال آخر: كيف تدور عملية الاتصال داخل العمل الأدبي ذاته؟

الإبلاغ l'énonciation في النص:

على أثر الدراسات التي قام بها إ. بنفينيست E.Benveniste حول التاريخ والخطاب، عاين ج..جونيت G.Genette عملية التخاطب l'interlocution في النص وربطها بالنوع الأدبي وأظهر بوضوح الصوت السردي la voix narrative، في حين ركز أ .دوكرو O.Ducrot على المخاطب le locuteur.

عندئذ بدأت الدراسات النصية تستند إلى مفهوم المحاكاة أكثر من استنادها إلى مفهوم النظام. فبدلا من التأكيد بإلحاح على الروابط بين الأدب واللسانيات - وهو أمر ثابت الآن - أخذت تستخدم اللسانيات في إعادة صياغة المسائل التي كانت وما تزال أساسية. فلقد تأكدت مكانة القص الموضوعي/ الذاتي بمساعدة دراسات في النحو، وأعيد تحديد الأسلوب غير المباشر الحر Style indirect libre - الذي وصفه شارل بالي Ch.Bally بـ «الخطاب الهجين» - كتعددية صوتية polyphonie باستخدام معايير نحوية دقيقة كانت غائبة حتى ذلك الوقت.

إن النظريات المتحدرة من الإشكالية الإبلاغية كثيرة جدا بحيث يتعذر الإشارة إليها هنا. لذلك اخترنا الإشارة إلى تلك التي تعتبر النص حيزا لانحراف ما un ecart وموضوعا له يجر التأكيد على النص إلي إقصاء المؤلف، ويترافق مع تحليل منهجي لموقع المخاطب (أو المخاطبين) locuterur S) في النص مستوحى أولا من أعمال إ.بنفينيست.

الخطاب والقّص [11]: الإشارة déixis [12]

تتمفصل اختلافات الأزمنة الواقعية temps de l'indicatif ، حسب بنفينيست، على مثيلتها الناظمة للضمائر المنفصلة personnes verbales ويشكل مجملها نظامين ما تزال سمتها التكاملية أساس عدد من التمييزات تقوم بها الدراسات النصية.

فنظام الأزمنة الواقعية في اللغة الفرنسية تكراري ظاهريا: فالعديد من الأزمنة تشير إلى الماضي. ولقد أظهرا إ.بنفينيست وجود نظامين : «القص التاريخي récit historique» حيث لا يتكلم أحد، و «الخطاب» الذي يتحدد عن طريق الاختلاف وينتظم حول الدائرة الضمائرية. وهناك بعض الصيغ الخاصة: الماضي البسيط passé simple وضمير الغائب في القص التاريخي، والحاضر، والماضي المركب passe composé وضميرا الخطاب المتكلم والمخاطب. وهناك أيضا صيغ أخرى تنتمي إلى النظامين: مثل الماضي الناقص imparfait بشكل أساسي، ويتسم بالانتقالية transitionnel. والدراسات حول هذه المسألة عديدة، وينصح بالعودة إليها مع هذا التحفظ: إن المقابلة بين القص والخطاب ـ وترجع إلى اجتماع ظواهر لسانية عديدة ـ لا يمكن المجازفة بالشكف عنها انطلاقا من ظاهرة واحدة منها.

فضمير الغائب «هو»، على سبيل المثال، لا يتماثل مع «اللاضمير non persoonne» إلا خارج عامل الارتباط الذاتي Corrélation de subjectivité الذي تتحد فيه الدائرة الضمائرية . إذ يتحدد الضمير المنفصل بحسب موقعه في عملية التخاطب.

إن إحدى سمات الضميرين المنفصلين «أنا» ،و«أنت» هي، في الحقيقة، وحدانيتهما المتميزة. فالضمير «أنا» الذي يبلغ، و«أنت» الذي يخاطبه الضمير «أنا»، هما فريدان كل مرة. بينما يمكن للضمير «هو» أن يكون مسندا إليه

Sujet متعددا بصورة لا نهائية، أو لا يكون مسندا إليه على اطلاق. لهذا السبب فإن عبارة رامبو «أنا شخص آخر» تعطينا التعبير النموذجي عن «الاستلاب العقليl'aliénation mentale» الذي تنتزع فيه الهوية المكونة للأنا.

وهنالك ميزة ثانية هي أن الضميرين «أنا» و «أنت» قابلان للعكس inversibles فالذي يحدده الضمير «أنا» بالضمير «أنت» يفكر ذاته Se penseويمكن أن ينقلب إلى «أنا»، فيصبح الضمير «أنا» هو الضمير «أنت». وأية علاقة مشابهة هي مستحيلة بين أحد هذين الضميرين والضمير «هو»، لأن هذا الضمير بحد ذاته لا يشير بنوع خاص إلى أي شيء أو أي شخص ، وعلينا أخيرا أن نعي تلك الخاصية لضمير الغائب: إنه الضمير الوحيد الذي يسند إليه شيء ما في الكلام. (إ.بنفينيست، المصدر السابق).

الضمير المنفصل في النص : إزاحة الضمير«هو» عن المركز

أتاحت هذه الدراسات لـ بارت وجونيت التأكيد عي أشكال التعارض بين الضميرين «هو» و«أنا» . وإننا لننتقل من طابعه «الوجودي» عند بارت (الحديث عن الذات باستعمال ضمير الغائب هو أسلوب في الحياة)، إلى تنظير الأشكال الأدبية استنادا إلى هذا التقسيم عند جونيت.

يرى جونيت في («تشكيلات Figures II2 ») أن عبقرية فلوبير تتحد بهذا «الغياب للمسند إليه Sujet وهذا التمرين في اللغة المزاحة المركز»، وهو ما تحدث عنه موريس بلانشو M.Blanchot في تجربة كافكا الأدبية.

«يقول كافكا إنه اكتشف دخوله إلى عالم الأدب يوم استطاع إحلال الضمير «هو» محل الضمير «أنا» . فالمسند إليه ـ يقول جونيت ـ ليس هنا سوى رمز لعله مفرط الوضوح. «وقد نجد مثالا عنه أقل وضوحا ومعكوسا في طريقة تخلي بروست Proust عن الضمير «هو» المركزي في رواية «جان سانتوي Jean Santeuil» لتبني الضمير «أنا» الأشد غموضا في رواية «البحث عن الزمن الضائع» حيث الضمير «أنا» يعود إلي سارد ما ليس هو بالمؤلف ولا أي شخص آخر».

يشرح بارت في كتاب يمكن أن نعتبره خطاب سيرته الذاتية barthes, de toujours cool. des Ecrivains ( ) استخدامه لضمير الغائب على إنه نتيجة نوع من «الانفصال decollement»، إذ يقول: «يجب اعتبار كل هذا كما لو كان

قول شخصية في رواية»، ويضيف: «إني أتحدث عن نفسي على طريقة الممثل البريختي الذي عليه «الابتعاد» عن شخصيته، وأن «يظهرها» لا أن «يتقمصها»... (كان بريخت يوعز إلى الممثل بالتفكير في كامل دوره عن طريق ضمير الغائب)».

صيغ صلة المتقدم بالمتأخر:

الصيغة الزمنية والتسلسل الزمني:

إن الصيغ المركبة للأفعال هي تارة صيغ تعّين الماضي بشكل مباشر،وتارة أخرى صيغ صلة المتقدم بالمتأخر formes d'antériorité تقيم علاقة زمنية بالنسبة إلى معلم repère زمني كلامي. وصلة المتقدم بالمتأخر هي صلة علاقاتية relationnelle لازمنية: «الدليل علي أن صلة المتقدم بالمتأخر لا تحيل إلى زمن هو أن عليها الاستناد إلى صيغة زمنية حرة تتبنى بنيتها الصيغية لتستقر في ذات المستوى وتقوم بوظيفتها الخاصة «(إ.بنفينيست، المصدر السابق). مثال: لما كان الزمن الماضي البسيط passé simple والماضي المركب passé composé «زمنين للماضي»، فإن الترابط Cohésion يقضي بأن نقول:

"Quand il a ecrit une lettre, il l'envoie" (حين كتب رسالة يرسلها) وليس "il l'envoya" (أرسلها). ويمكن عرض فع ما وفق التام/ أو الناقص /accompli Ou non accompli. وتضاعف صيغ حدوث الفعل أو انتهائه بالنسبة إلى المسند إليه في البلاغ oppositions aspectuelles [(13)]- مع تميزها عن الصيغ الزمنية وصيغ صلة المتقدم بالمتأخر -إمكانات تنظيم القص.

يجب لفت الانتباه إلى التمييز ـ المهم في التحليل النصي للقص ـ بين صيغ صلة المتقدم بالمتأخر والصيغ الزمنية

. فالإحالة الزمنية (تحديد التواريخ على سبيل المثال) في التخييل بصورة خاصة لها أهمية أقل بكثير من أهمية العلاقة التسلسلية الزمنية للأحداث المذكورة.

مؤشرات التسلسل الزمني والاستدلال على القص:

يعتمد التحليل النصي على إشارات مكانية وزمنية وتسلسلية لتحديد

مصدر الوصف وسرد الأحداث مثل :«هنا»، «هناك»، «هنالك»، الخ.. ووجهة النظر point de vue هي بالبطبع أساسية للمؤشرات المكانية. وتتمفصل المسألة حول التقسيم الذي اقترحه بنفينيست وتم تطويره والتوسع فيه فيما بعد (ج.جونيت، المصادر السابقة الذكر). مثال : «هنا»، «هناك»/«في هذا المكان»، «هناك». يكون مصطلح التجاور proximité هو «هنا» إذا ما كان النص موجها من قبل نقطة نظر خاصة وذاتية (ونقول أيضا بأن «هنا» هي مؤشر مكاني Un déictique ينتمي إلى نظام إشاري Système des désignations يستخدم معلما Un repère ذاتيا). وعلى النقيض من ذلك، لا يوجد في نظام القص. حيث لا يمكن الاضطلاع بوجهة النظر الشخصية إلا من خلال القص الموضوعي Objectif الغفل anonyme . من مسند إليه Sujet يضطلع بعلاقة التجاور. ففي عبارة « à cet androit في هذا المكان» ليس للمعلم repère هذا المصدر الذاتي الذي يميز الخطاب، بل يتشكل المعلم من الإحالة إلى عناصر سبق ذكرها، وهذا أمر يستحيل تحقيقه داخل إطار الجملة، لكنه قابل تماما للتحقيق ضمن إطار النص.

والأمر ذاته بالنسبة إلى عبارتي «عشية ذلك اليوم la Veille» و «في اليوم التالي le lendemain» وهما تنتميان إلى الدائرة غير الخطابية Sphère non discursive: فإحالتهما الموجودة بالقوة لا يحددها مسند إليه في إبلاغ، بل معلم «حدثي événementiel»(سردي بالقوة Virtuellement narratif) سواء أكان في الزمن المستقبل أم الماضي.

ومثاله : «سيتم الاحتفال (أو تم الاحتفال) باليوم التالي لزواجهما أيضا». يمكننا في هذه العبارة مقابلة معالم الإشارة repères déictiques التي هي تعابير لا يمكن تحديد المحيل référent فيها إلا في علاقته مع المتخاطبين interlocuteurs: «أنا/ أنت»، «هنا»، «الآن». وتشكل الإشارة la déixis في اللغة الفرنسية مجموعة منظمة تسمح بالتحديد المباشر لدائرة الخطاب بالنسبة إلى الحكاية. ومن جهة أخرى فإن التقابل مفرد/تكراري Singulatif/ itératif يسمح. عوضا عن التفتيت غير المحدود للظهورات Occurences (على سبيل المثال:«Un jour ذات يوم»، «Un matin de févrierصبيحة يوم من أيام شباط»/ «parfois أحيانا»، «Souvent غالبا»). بمفصلة الصيغ الفعلية temps Verbaux على الزمنية الخاصة بالقص، واستخلاص النتائج المتعلقة بالأنواع السردية

genres narratifs(انظر ج.جونيت«تشكيلات 3 Figures lll»).

نظام النص:

يعمل النقد النصي على إعادة توجيه علم البلاغة وفق منظوره الخاص. ولطالما اعتبرت الدراسات الشكلية، التي تعتمد على النحو، الجملة كحد نهائي للتحليل. ومن هنا تأتي عادة دراسة المفردة اللغوية le lexique عوضا عن دراسة التنظيم التركيبي للخبر وللمعنى، وهو تنظيم يتجاوز بصورة شبه دائمة حدود الجملة. وهكذا تقود الأسلوبية(في بحثها عن إجراءات الكتابة ـ إلى تفضيل تلك التي تستطيع دراستها مستخدمة الأداة التي تم اختبارها من خلال الدراسات النحوية للجملة. وبالتالي تعتبر الآليات الأدبية التي تتجاوز إطار الجملة غير قابلة للاختزال في الخطاب العلمي. وتسمح «نحويات النص grammaires de texte» (التي لم يكتمل تطوريها بعد) بإدخال ظواهر التنظيم النصي في نظام (انظر د. سلاكتا D.slakta «نظام النص L'ordre du texte»).

التكرار anaphore **البلاغي والتكرار النحوي:**

سنعطي مثالا يوضح التعبئة المزدوجة للبلاغة: فالتكرار هو عبارة عن تواتر في بداية الأبيات أو الجمل ويسوغه التوكيد بكافة أشكاله.

وإننا لنجده، على سبيل المثال، في تلك الجملة من مسرحية «هوراسHorace» لـ كورناي Corneille:«روما حقدي الأوحد، وروما التي من أجلها قامت يدك... Rome unique objet de mon ressentiment, Rome à qui vient ton bras..»(14).

يبدو التكرار هنا كالدليل على إحساس تستوفيه فقط هذه الطريقة في التعبير. والتكرار في علم النحو يدلّ على استخدام الضمير المنفصل «هو» وبقية الضمائر ير الإشارية، إذ تحيل إلى عناصر سبق ذكرها في النص (بينما التكرار التقديمي cataphore يستبق ذكر هذه العناصر). وميزتا الضمير «هو» هما: الغياب عن الدائرة الخطابية، والقدرة على إسناد prèdiquer أشياء معينة. وتجعل هاتان الميزنات من هذا الضمير موضوعا على قدر كبير كم الأهمية في دراسة تماسك cohesion النصوص. فبالتسليم بأن

النصّ الذي يستخدم ضمير غائب هو سلسلة غير منقطة من الضمائر (ر. هارويغ R.Harweg). فإننا نظهر وجها أساسياً من وجوه التماسك النصي هو التكرار.

وتحدّد مقابلة هذا الضمير مع الضمير «أنا» - الرشاري والإحالي الذاتي autorerentiel- اثار هامة في النص الأدبي. فالضمير «أنا» ينتظم انطلاقا من المسند إليه في دائرة الخطاب. فالتكرار والتكرار التقديمي ليسا بالتحديد إذا ما يضمن (كما في حالة الضمير «هو») تماسك النص. فالذي يقول «أنا» ينظم المعطي le donnè في كلّ مرة وفق وجهة نظره الخاصة التي هي المعلم repère الأساسي. كما يمكن وصف نوعين أدبيين مختلفين - مثل السيرة الذاتية والقصة التي تستخدم ضمير الغائب - من هذه الزاوية.

التسلسل الزمني والأصوات السردية:

يلقي ج. جونيت - في تأكيده على التمييز بين نظام النص ونظام القص - الضوء على النشاط السردي في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست (في «تشكيلات 3»). فنظام النص يحدده نشاط السارد narrateur، والأحداث التي هي موضوع القص تترتب وفق وجهة نظر. وهذا ما يفسر استخدام الاستباقات anticipations والعودة إلى الوراء، أي ما يسمى بـ prolepse (الاستباق) و analepse (الإرجاع)، وهما مصطلحان بلاغيان أعيد تنشيطهما واستخدامهما لتحليل القص باعتباره نصا.

ويعني الإرجاع السردى الإشارة إلى حدث - بعد فواته - سابق للحظة القص التي نجد أنفسنا فيها، وهو يفترض «صوتا سرديا».

وعلى سبيل المثال، ففي رواية «سيلفيSylvie» لـ جيرار دو نرفال G.de Nerval تشكل الحكاية وسردها مستويين. وبفعل احتواء النص لبعض المتتاليات Séquences التي ترجع إلى أزمنة سابقة (إرجاعات) يظهر بعد ثالث عند القراءة: إنه بالتحديد التماثل المحكيl'analogie racontée (غرض القص) الذي حث علي العودة. فنظام السرد التكراري itératif يؤكد علي السمة الدائرية للحكاية، وعليه يرتكز جزئيا تحليل ج. بوليه G.Poulet لرواية «سيلفي» في كتابه «تحولات الدائرة Les Metamorphoses du Cercle ».

فهناك تطابق بين السيرورة السردية، التي تعتمد على التكرار والإرجاع،

وبين تقطيع Scansion القص للتماثل والتكرار. وهنا تتفصل الأبحاث النصية والموضوعاتية.

والأمر ذاته بالنسبة إلى الاستباق، فهو يدل في علم البلاغة على استخدام نعت epithète يصف حالة سابقة أو لاحقة لحالة البلاغ l'enonce.

ونجد مثالا على ذلك في قول كزيفاريس Xipharès لمونيم Monime في مسرحية «متيريدات Mithridate» لراسين: «ياللسماء، ماذا؟ هل أكون أنا هذا المذنب السعيد ؟ «O.Ciel, quoi? Je serais ce bienheureux coupable? . والاستباق، في علم النحو، هو عزل مفردة في بداية الجملة بواسطة وقفة Une pause ، ومن ثم العودة إليها باستعمال الضمير(15): « A.Lyon, je n'y passerai pas cette fois-ci مدينة ليون، إني لن أمر بها هذه المرة». فالاستباق الزمني هو عبارة عن توقع مسبق يشير السارد من خلاله إلى لحظة لاحقة بالنسبة إلى لحظة إبلاغه Eénonciation الحالية. ويستنتج جونيت أن الاستباق لا يتلاءم جيدا مع ضرورة اكتشاف الحكاية من قبل السارد والقارئ معا في الأعمال التخييلية التقليدية. وبمقابلة نوعين أدبيين محددين، خارج التخييل، بواسطة ضمير المتكلم - أي اليوميات والسيرة الذاتية - يمكننا فهم الدور المخالف للاستباق.

فاليوميات هي ذلك النوع الأدبي الذي يفترض فيه تتبع الحدث، ومن هنا يأتي هذا العتاب الرقيق الذي وجهه ج.بلان G.Blin إلى يوميات ستاندال التي تعاني، حسب رأيه من إفراط في التخطيط إذ تميل إلى تأويل الأحداث انطلاقا من أسباب لاحقة لها: «يتلقى هذا الحاضر، المنحى باكرا جدا، سمته كعمل لم يسبق نشره من منحن بياني لا يجب أن ترسمه اليوميات إلا بتناسيها إياه«(ستاندال ومشكلات الشخصية Stendhal et les problèmes de la personnalite »).

وبالمقابل، فإن القص الذي يستخدم ضمير المتكلم - وبسبب سمته الاستذكارية الأكيدة - مهيأ أكثر للاستباق، من التخييل التقليدي لسارد يفترض أنه يكتشف الحكاية أثناء عملية سردها.

ونشير هنا إلي ما في سيرة ستاندال الذاتية من سمة استباقية Proleptique. ويؤكد القص الاستذكاري إحساس ج.بلان فيما يخص يوميات ستاندال: «لقد أدركت، بعد مضي سنوات طويلة على ذلك، آلية ما كان

يعتلج آنذاك في صدري وأطلقت على هذه الآلية ـ لعدم توفر كلمة أفضل - اسم البلورة Cristallisation»[16] (ستاندال، «حياة هنري برولار Vie de Henri Brulard »).

الأصوات السردية:

يعتبر ميخائيل باختين M.Bakhtine أن العمل الأدبي هو حوار ينشأ أساسا كحوار داخلي: «يتكون كل بلاغ énoncé تبعا للمستمع auditeur»... غير أن «الخطابات الأكثر حميمية هي، بدورها أيضا ومن أولها لآخرها، حوارية: إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة، وحضور auditoire كامن ... » . فالتخاطب interlocution يسبق الحوار بين المؤلف والقارئ» (م.باختين «بنية البلاغ» في كتاب «م.باختين والمبدأ الحواري» لـ ت. تودور."l'énoncé ,dans T.Todorov †M.Bakhtine"Lastructure de("M.Bakhtine ,le principe dialogique

تعدد الأصوات la Polyphonie:

ليس لتعدد الأصوات من خصوصية أدبية. ويشترط أ. دوكرو O.Ducrot بأن على نظريته في الإبلاغ énociation غض النظر عن عملية الاتصال علي اعتبار أن المصدر La source والهدف la cible لا يعتبران جزءا من المرسلة message. ففي عبارة «قال لي جان: قد أحضر غدا Jean m'a dit: je viendrais demain ت» ، تحيل علامتا الضمير المتكلم إلى شخصين مختلفين. فالبلاغ الوحيد يقدم متكلمين اثنين . فالأمر يتعلق بالاعتراض على مسلمة ـ وباستبدالها إذا أمكن ـ «هي الشرط الأول لمجمل اللسانيات الحديثة، ألا وهي وحدانية المتكلم». »فالأبحاث حول اللغة تسلم بأن (...) لكل بلاغ متكلما واحدا ووحيدا» («القول والمقول Le Dire et le Dit») . فبينما تعزو علامات الإبلاغ البلاغ إلى متكلم locuteur واحد ، فإن هذا البلاغ قد يحتوي على آخر يمكن عزوه إلى متكلم آخر.

ويقابل شارل بالي Ch.Bally في البلاغ (في كتابه «اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية Linguistique générale et linguistique française») بين الصيغة modus [17] . ومحتوى البلاغ dictum. ومثاله: «أعتقد (صيغة) بأن

الأرض تدور (محتوى البلاغ). ومع ذلك فإن المسند إليه في الصيغة ليس هو دائما المتكلم. ومثاله: «قضى زوجي (صيغة) بأنني أخونه (محتوى البلاغ)». وإذا ما كان ش. بالي لا يقابل بين هذين النوعين من الأمثلة فذلك، حسب أ.دوكرو (في «البنية والمنطق والإبلاغ Structure, Logique, Enonciation»)، لأنه يجب اعتبار المتكلم ذاته وفق سمته المزدوجة كمسند إليه صيغي وكمتكلم: «يجب ألا نخلط بين الرأي الشخصي pensée personnelle والرأي الموصل pensée communiquée» (ش. بالي، المصدر المذكور). وفي الحقيقة فإن المرء لا يوصل فكره وإنما هو يوصل فكرة، ونظرية الدليل Signe عند سوسور تتضمن، من خلال حرية اختيار الأدلة، حرية اختيار فكرة. «إن كنز الجمل الذي يضعه اللسان la langue تحت تصرفنا هو في ذات الوقت مجموعة من الأقنعة (...) تسمح بلعب دور العديد من الشخصيات المختلفة، حتى وإن كانت الشخصية المختارة متوافقة مع الفكرة «الحقيقية» فهي تبقى شخصية من بين الشخصيات» (أ.دوكرو، المصدر المذكور). وهكذا يمكن أن يكون البلاغ ذاته أساسا للعديد من الصيغ modus، « ... وإلا كيف لنا أن نفسر هذا البيت من حكاية «الحيونات المصابة بالطاعون Animaux malades de la peste»[(18)]:

«حكم على زلته بأنها حالة تستوجب الشنق Sa peccadille fut jugée un cas pendable». إن المفارقة التي تنتج عن «زلته» و«حالة تستوجب الشنق» تقود إلى التسليم بوجود مسندين إليه في الصيغة: أى الحيوانات التي ترى أن الحالة «تستوجب الشنق» ، والمتكلم الذي يرى أنها زلة. فالبلاغ المتعدد الأصوات يعبر عن «مسرحة théâtralisation الكلام» التي تشتمل على تعددية الأصوات. وتستخدم إمكانية الازدواج هذه للتعريف بقول يفترض أنه خرج عن متكلم، وأيضا ولربما بشكل خاص، لإحداث صدى محاك écho imitatif. والحوار الافتراضي الذي يعتبره باختين النموذج القانوني Canonique للبلاغ هو جزء من هذا النظام. ومثاله: «لو أن بعضهم قال لي.. لأجيبنه ‘Si quelqu un me disait.. je lui répondrais»).

إن هذه اللعبة هي التي تتيح لموليير إظهار مسرحية داخل المسرحية. ويستشهد دوكرو بمسرحية«أمفيتريون Amphitrgon » ويمكننا أيضا الاستشهاد بهذا الرد المتعدد الأصوات والحواري لـ سغاناريل Sganarelle في

مسرحية «دون جوان» :«سيدي، أعترف بأنك تدهشني . فلقد نجونا لتونا من خطر مميت، وعوضا عن شكر السماء لرأفتها بنا إذا ب-... صه! ويلك أيها الخبيث، إنك لا تدري ما تقول وسيدي يعلم ماذا يفعل. هيا بنا». («دون جوان»، الفصل الثاني، المشهد الثاني). إن معنى البلاغ ذاته قد يعزو الإبلاغ إلى متكلمين منفصلين، بينما تغزوه وجهة النظر التجريبية إلي متكلم واحد. لكن الصورة التي يعطيها عنه البلاغ هي صورة حوار، صورة تدرج في الكلام. فالمتكلم الثاني هو خيالي بالنسبة إلى أ. دوكرو، بينما المتكلم الأول (سغاناريل) عنصر من التجربة. وليس هناك ما يثبت أن سغاناريل يكرر حرفيا خطابا وجه إليه في ظروف مماثلة، لكنه يسمعنا الكلام الذي يعلمنا عنه. يحاكي سغاناريل خطابا موجودا بالقوة يسلم بأن وظيفته كخادم توزاي حالته كـ «خبيث» وهذا الجزء من البلاغ لا يمكن أن ينسب إليه كمبلغ énonciateur [19] بينما هو يضطلع بشكل كامل، وكمتكلم l'ocuteur بالجزء الأول منه.

إن أهمية هذا المبدأ كبيرة جدا لدرجة أنه يؤدي، في مسرحية «دون جوان» إلى مسرحة théâtralisation العبث. فدون جوان الراغب بالإفلات من ثأر دون كارلوس يتفادى أثناء مقابلة هذا الأخير فضح هويته ويتحدث عن نفسه مستعملا ضمير الغائب :«إنني مرتبط بدون جوان بشكل قوي لدرجة أنه لا يستطيع الدخول في عراك من دوني» (الفصل الثالث، المشهد الرابع). فتعدد معنى كلمة «مرتبط» يسمح بإدخال سوء تفاهم يرتكز على مقابلة المعنى الحرفي بالمعنى المجازي، وغموض البلاغ يسلم مسبقا بحضور المشاهد ويمنحه مكانا في عملية الاتصال، لأنه الوحيد القادر على تذوق وتقدير هذه الازدواجية (وفهم أن للبلاغ تأولين) وعلى الفهم الكامل لما يفهمه دون كارولوس إلا بصورة جزئية.

الأسلوب غير المباشر الحر Le style indirect libre:

يعتبر الأسلوب غير المباشر الحر حالة خاصة للتعددية الصوتية، إذ يسمع في صوت السارد أصداء صوت آخر. وحتى إن كان هذان الصوتان منفصلين فالخطاب يبدو، في آن معا، منقولا ومستشهدا به. ويعتبر ج.بيتار J.Peytard أن الرواية هي بمثابة «إيهام مطول Vaste simulation تتخذ فيه

الكتابة لنفسها وظيفة اصطناع إيهام التماسك Cohésion المقوم لأي عملية اتصال» .و «الفصل الملازم للكتابة الروائية» ينشأ بين ما هو كلامي Verbal وما هو غير كلامي non-verbal في العمل الأدبي. وعامل التماسك المهم هو إذن دمج الكلامي في غير الكلامي فتمحي، جميع مظاهر المسرحة: «أراد بومار إعطاءه سيجارة، فأخذ يبحث في جيبه وهو يرتجف، يبدو أن ابنتي قد أخذت السجائر من جيبي، قال في نفسه، إنها لا تريدني أن أدخن لكن ما دخلها في الأمر» (ر.بانجيه R.pinget ، «سجارة Clope»). يعبر الأسلوب غير المباشر الحر عن «هذا البحث عن الاتساق الإيهامي» (ج.بيتار J.Prytard«تراكيب Syntagmes»). ويمكن التعبير عن الغموض الذي يقوم عليه بهذه الجملة: «كان بول يقول بأنه قد يأتي غدا Paul disait qu'il viendrait demain». حيث الإحالة في كلمة «غدا» غامضة: إلى من يجب أن تعزي الإحالة إلى بول إلى المتكلم؟

لقد لاحظ م.باختين أن الأنواع الأدبية التخييلية التي تستخدم الأسلوب غير المباشر الحر تتشكل بصورة مشابهة. إذ يرتبط الأسلوب بالمحاكاة وبمجمل النشاطات المحاكية: ففي الخطاب العادي، لا تعمل المحاكاة بصورة فعالة إلا في الكاريكاتور حيث تتلاعب بعملية التعرف على الخطاب المستشهد به ـ المحاكي. وعلى القارئ، أو المستمع، أن يتعرف على الملامح التي تظهرها المحاكاة، وغالبا ما يكون الرهان اللعبي ludique لهذا الوعي على جانب كبير من الأهمية، سواء أكان نقديا أم جماليا أو سياسيا.

وبما أنه ليس للأدب هدف عملي حصرا، فالأسلوب غير المباشر الحر في الأدب يرتبط، وبصورة أكثر مباشرة، بالمحاكاة لأن عالما من الإحالات يرى النور بفضله. وفي الحقيقة، يشترط لتحديد هوية شخصية ما من خلال بلاغات تستخدم الأسلوب غير المباشر الحر، أن تكون قد «تجسدت» أولا، أي يجب، بعبارة أخرى، أن يتوصل خطاب هذه الشخصية وحركاتها إلى تشكيلها كشخص perssonne في نظر القراء (شخص بمزاجه الدموي أو الهادئ . ولقد كان لدى بلزاك، حول هذا الموضوع، آراء دقيقة جدا). ولهذا السبب ليس هناك على الإطلاق أسلوب غير مباشر حر في بدايات «الكلاسيكية»، إذ يجب أن يمتلك القارئ معلومات كافية عن الشخصية التي ينقل إليه خطابها بالأسلوب غير المباشر الحر ، ليستطيع تحديد هوية

كلامها المنقول. فعلى هذه الكلمة أو تلك، أن تحث على التعرف على شخصية ما كما يحدث في عملية الاتصال العادية، حيث يبدو هذا الكلام المنقول أو ذاك«متطابقا» أو «غير متطابق» مع قائله المزعوم. ويمكن الرهان هنا في تقييم القارئ ـ من خلال هذا التكليف ـ لحدة ذهنه الذاتية كقارئ. ويفترض التعبير الذي يستخدم الأسلوب غير المباشر الحر ـ من جهة مقام السردinstance narrative ـ تحليلا ضمنيا للخطاب، كما يطالب القارئ به. ويساعد ستاندال القارئ قليلا، باستعمال الأحرف الطباعية المائلة للكلام المنقول:«لقد كان السيد غرانديه نصف مغفل ثقيلا ومتعلما بشكل كاف، يجهد نفسه أيما إجهاد ساعة كل مساء ، حتى يكون مطلعا على أدبنا» («لوسيان لوين Lucien Leuwen»).

وترسم طريقة ظهور الأسلوب غير المباشر الحر حدود النوع الأدبي. ففي الأدب المسمى بـ «الذاتي» ـ حيث تسود الشخصية ووجهة نظرها ـ قد يظهر هذا الأسلوب منذ بداية النص، قبل أن يألف القارئ المفترض طباع الشخصيات (طرق تعبيرهم الخاصة)، فيقوم بذلك أثناء القراءة دون تمهيد، وهذا ما يجعل ذلك النوع من الأدب «نخبويا» في القدرة على قراءته. (أعمال ج.أوستن J.Austen، ف. وولف V.Woolf، ب.ج. جوف p.J.Jouve، ن.ساروت N.Sarraute الخ...).

وإذا ما بدا الأسلوب غير المباشر الحر مرتبطا بالتخييل، بشكل خاص (إذ يعطيه شكلا وصوتا) فذلك من دون شك لأن التخييل يتقبل بشكل مميز الأفكار والخطابات المنقولة بالمحاكاة. فأفعال Verbes الخطاب الاستهلالية غالبا ما تكون متأخرة postposés أو ممحية. ويمكن تأويل هذه السمة باعتبارها مؤشرا للخطاب التخييلي «فهي تشير إلى أن المتكلم ينقل مسؤوليته إلى الفرد المستشهد به. وهذه الإزاحة شائعة في الخطاب الطبيعي.

وهكذا نعود إلى تصور بارت، الذي يرى أن النص نسيج من الأصوات. فالأسلوب غير المباشر الحر بمسرحته الكلام وتأكيد خصوصيته، يقدمه في وحدانيته (وابتذاليته Sa banalité). ففوق أنظمة الترميز Codes السردية لتطور الحبكات ـ وهذا الأمر يشكل عمق التحليل البنيوي للقصص ـ يقام، دون أن يلغيها، نظام يثير فك رموزه إشكالية أكبر، ألا وهو نظام «الأصوات» في العمل الأدبي ، حيث يفرض موقع القارئ نفسه بصورة أوضح.

خاتمة

تواجه الدراسات النصية أحيانا نوعين من التحفظات: فهناك أولا لوم «تجريبي empirique» يرى أن التحليل البنيوي للقصص ذو مردود ضعيف، إذ قد يحدث أن يوصل الاستخدام المكثف للأدوات إلى تصورات «متوقعة». غير أن مثل هذا اللوم قد يوجه إلي أي بحث. وهناك أيضا نقد ابستمولوجي يتساءل ما إذا كان تقسيم الوحدات السردية وعرض المكونات يخضعان لتصور مسبق للموضوع الأدبي، فلا تكون البنية حينئذ سوى إسقاط projection للذات بشكل من الأشكال. فالبنى Structures ، حسب ستار وبنسكي، هي نتاج مطمح و «وعي بنائي Conscience structurante»:

«مهما كانت رغبتنا في الاكتفاء بالخصائص اللسانية للنص، فإننا لا نستطيع الإفلات من الجرد الشامل، إلا برفع درجة diéser سؤالنا في اتجاه محدد. فكل مقاربة تحدد منظورا نتيجته تغيير مظهر الكل».

ويستخلص ج.ستاروبنسكي من البنيوية ضربا من الأخلاقية:

«تتعارض البنيوية مع القناعة الرائجة التي ترى أن روح العصر تتسم بالتفكك والعبث... وتفترض ، من قبل المراقب، رهانا لصالح المعنى وتحيزا للوضوح. إن البنيوية دحض لمسرحة العبث السهلة» (مجلة«ديوجين» العدد الثالث Diogéne, No3).

ومع ذلك فإن التصور الوضعي للأدبية يتفكك في ذات الوقت في خضم «التماعات المعنى miroitements du sens» (ر.بارت)، وفي خضم «توزع المعنى dissémination du sens» (ج.ديريدا J.Derrida). فلقد أثارت فكرة النص المغلق السوال التالي «ما هي العناصر التي تنتمي إلى الأدب وإليه وحده؟». والإجابة بشكل تعميمي مستحيلة . (وفق المبدأ البنيوي الذي يرى أن الوقائع المتعلقة بالنظام لا يمكن تحديدها إلا بطريقة تخالفية أو تفاضلية différentielle).

ولقد استدعى هذا الأمر مبدأ «هروب dérobadeالمركز والتراجع الدائم للمنشأ recul Constant de l'origine» كجوهر للدال (ف.فال F.Wahl). وهكذا بدأت بالظهور تلك الفكرة التي مفادها، أن الأدبية ittérarité ليست ميزة ثابتة، بل جملة من الظواهر تتستوعب أيضا القارئ ومجمل إمكانيات القراءة. كما تشارك الكتابة والقراءة كنشاطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص: وهذا يقود على الأقل ، إلى أن المسألة الأساسية لم تعد اليوم

مسألة الكاتب والعمل لأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة. وبالتالي علينا تحديد فضاء جديد(...) يمكن فيه فهم هاتين الظاهرتين، على أنهما متفاعلتان réciproques» (ف. سولرز ph. Sollers،« الرواية وتجربة التخوم Le Roman et l'expérience des limites»).

المراجع

مراجع الفصل الأول

بالإضافة إلى المراجع المشار إليها في متن هذا الفصل يمكن العودة إلى :

Jean Bellemin-Noël, Le Texte et   l'avant-texte coll. L. Larousse, Paris, - (النص وما قبل النص)
1972 .

. 1988 Pierre-Marc de Blasi, Carnets de travail de G. Flaubert Balland, Paris, - (دفاتر عمل فلوبير)

- Pierre-Marc de Blasi, "L'analyse des manuscrits et la genése de Encyclopaedia Universalis, vol.،
(تحليل المخطوطات وتكون العمل) l'oeuvre" Symposium, 1985.

Raymonde Debray-Genette, Flaubert à l'oeuvre- (فلوبير في خضم الإبداع الكتابي)
coll. Textes et Manuscrits, Flammarion, Paris, 1980

- Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Romans d'ar
,Coll. Problématiques, PUL, Lille, 1987. (روايات من الأرشيف)chives

- Béatrice Didier et Jacques Neefs, De l'écrit au livre : Hugo
, coll. Manuscrits modernes, PUV, 1987.(من المكتوب إلى الكتاب : هوغو)

-Genése du texte" (تكون النص),no spécial de Littérature, no 28, Larousse, 1977.

-Almuth Gresillon, De la genese du texte (في تكون النص الأدبي)littéraire Du Lérot éditeur
(Tusson),1988.

- Louis Hay, Le Manuscrit inachevé (écriture, création,communication)
(المخطوط غير المكتمل:الكتابة، الإبداع،التواصل),coll. Textes et Manuscrits,ed. du C.N.R.S.,1986.

- Michel Nalicet, "Exercices de critique genetique"(تمرينات في النقد التكويني)
Cashiers de Textologie, no 1, paris, Minard, 1986.

مراجع الفصل الثاني

١ ـ أعمال مكرسة للنقد التحليلي ـ النفسي :

(التحليل النفسي والأدب)- Bellemin - Noël Jean, Psychanalyse et litterature Que sais-je?P.U.F,1972(فيه ثبت قيم بالمراجع).

Clancier Anne, Psychanalyse et critique littéraire
- (فصل حول مورون) Privat, 1973. Rééd ,. 1989 (التحليل النفسي والنقد الأدبي)

- Le Galliot Jean, Psychanalyse et langages littéraires, ,Nathan, 1977.(التحليل النفسي واللغات الأدبية)
(فصل لـ سيمون لوكوانتر Simone Lecointre حول كريستيفا)

- Gohin yves, "Progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire"
(تطور علم النفس التحليلي الأدبي ومشكلاته)in "La Pensée", Octobre 1980
(ثبت بالمراجع الجديدة).

2 ـ أعمال مرجعية :

- Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse,
,P.U.F.(مفردات التحليل النفسي)
Beugnot et Moreaux, Manuel bibliographique des études littéraires,
, Nathan, 1982.(موجز في مراجع الدراسات الأدبية)

3 ـ أعمال حول فرويد وكلاين ولاكان :

, Ecrivains de toujours, Seuil, 1968. (فرويد) - Manoni Octave, Freud,
Robert Marthe, La Révolution - (الثورة التحليلية النفسية)
psychanalytique 2 vol. PBP, 1969.
- Segal Hanna, Introduction à l'oeuvre de Mélanie Klein
P.U.F., 1969.(مدخل إلى أعمال ميلاني كلاين)
-Marini Marcel, Lacan (لا كان),"Dossiers", Belfond, 1986, reed. 1988.

4- متفرقات:

-Irigaray Luce, Speculum de l'autre femme(منظار المرأة الأخرى),ed. de Minuit,1974.
.1958 Lévi-Strauss Claude, Anthropologie structurale éd. Plon, - (علم الإناسة البنيوي)
- Vernant Jean-Pierre et Vidal-Naquet Pierre, Mythe et tragédie en Grece ancienne
(الأسطورة والمأساة في اليونان القديمة),ed.Maspero,1974.

مراجع الفصل الثالث

١ مسائل عامة :

- Georges Poulet, Les Chemins actuels de la critique, Plon, 1967 (actes d'un colloque tenu 1966)
(«دروب النقد الحالية»، أعمال ندوة عقدت عام 1966، كتاب مفيد لتحديد موقع الإجراء الموضوعاتي داخل اتجاه «النقد الحديث».

- Georges Poulet, La Conscience critique, J. Corti, 1942.
(«الوعي النقدي»، مجموعة من المقالات المنورة حول أهم ممثلي ورواد النقد الموضوعاتي).

-"Thématique et thématologie"(actes du colloque tenu à l'université de Bruxelles en 1976), Revue des langues vivantes, Bruxelles, 1977
(«الموضوعاتية وعلم الموضوعات»، أعمال ندوة عقدت في جامعة بروكسل عام 1976، ملف سديد جدا حول وضع النقد الموضوعاتي ومسلماته ومناهجه).

2 ـ بعض أعمال المؤلفين المذكورين في الفصل :

-Gaston Bachelard, L'Eau et les rêves - (الماء والأحلام).J. Corti, 1942.
Poétique de la rêverie.(شعرية حلم اليقظة), PUF 1960.
Albert Béguin, L'Ame romantique et le rêve - (الروح الرومنسية والحلم)
J. Corti, 1939.

-Georges Poulet, Etudes sur le temps humain - (دراسات حول الزمن الإنساني)
Plon, 4 t., 1950 - 1968.
Les Métamorphoses du cercle (تحـولات الدائـرة)
Plon, 1961.
- Marcel Raymond, Jean-Jacques rousseau, la quête de soi et
la rêverie (ج. ج. روسو، البحث عن الذات وحلم اليقظة). 1963 ,J.Corti,
- Jean-Pierre Richard, Onze études sur la poésie moderne
, Seuil, 1964.(إحدى عشر دراسة حول الشعر الحديث)
, Seuil (ستاندال وفلوبير) Standhal et Flaubert
1954.
- Jean Rousset, La littérature de l'âge baroque en France,
, J. Corti, 1954.(أدب عصر الباروك في فرنسا)
- Jean Starobinsky, Jean-Jacques Rousseau, la transparence et
, Plon, 1957. (ج. ج. روسو الشفافية والعائق) l'obstacle
la Relation critique (L 'Oeil vivant, ll)
, Gallimard, 1970. (العلاقة النقدية، العين الحية 2)

مراجع الفصل الرابع

ا. النصوص المؤسسة:

(Jamais (حول الأدب)Germaine De Staël, De la littérature-
réédité depuis le XlXéme Siècle).
(Garnier-Flammarion) (حول ألمانيا)De l'Allemagne
,(Garnier-(عبقرية المسيحية)- Chateaubriand, Génie du christianisme Flammarion,Pléïade).
Bonald,Articles du Mercure de France, Parus sous L'Empire-
(مقالات جريدة «عطارد فرنسا»)(recueillis dans Oeuvres complètes,XlXème Siècle).

2 ـ إعلانات النقد الاجتماعي:

,No 1 de la (الأدب والمجتمع والأيديولوجيا) - Littérature, société, idéologie
revue Littérature, Larousse, 1972.
,(sous la direction de Claude Duchet), (النقد الاجتماعي) - Sociocritique
Nathan, 1979.

3. نصوص نظرية حول العلاقة بين الأدب والمجتمع:

-Pierre Barbéris ,Le Prince et le Marchand -(الأمير والتاجر), ,Paris
Fayard, 1980.
Lucien Goldman, Le Dieu caché -(الإله الخفي) ,Paris, Gallimard 1956.
Matérialisme historique et création culturelle (المادية التاريخية والإبداع الثقافي), Paris,
Anthropos,1971.

- René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque.
(الكذب الرومنسي والحقيقة الروائية) ,Paris, Grasset, 1961.
-Georges Lukacs, Theorie du Roman-(نظرية الرواية),Paris, DenoëlGonthier, 1963 (Collection“ Méditation“)
Balzac et le réalisme français (بلزاك والواقعية الفرنسية)
Paris , Maspero , 1972 .
Ecrits de Moscou(كتابات من موسكو), Edition Sociales, 1974.
-Marthe Robert , Roman des origines et origines du roman
(رواية الأصول وأصول الرواية)Paris , Grasset , 1972.

4. نماذج من القراءات النقدية الاجتماعية:

Pierre Barbéris , René un nouveau roman, (رونيه، رواية جديدة)
Paris, Larousse ,1972.
-Jacques Leenhard , Lecture Politique du roman “La Jalousie“
D’Alain Robbe - Grillet (قراءة سياسية لرواية الغيرة لالان روب ـ غربيه)
Paris , Ed. de Minuit , 1973.
Geneviève Mouillaud , Stendhal “Le Rouge et
le noir, le roman possible Paris , Larouss(ستاندال «الأحمر والأسود»، الرواية الممكنة)

مراجع الفصل الخامس

- Arrivé M., Les langages de jarry(لغات جاري),Essai de sémiotique littéraire, Paris, Klincksieck. 1972.
(يسبق التحليلات ضبط منهجي ونظري مثير للاهتمام)
- Barthes R., S/Z,Paris, le Seuil, 1970.
و(تحليل لرواية”Sarrasine“لبلزاك)

Le Plaisir du Texte(لذة النص),Paris, le Seuil, 1973
-Benveniste E., Problèmes de linguistique générale,
(مسائل في اللسانيات العامة)Paris, Ed. Galimard, tome I, 1966, tome II 1974.
(الفصول التي تدور حول «الإنسان في اللسان» أساسية في موضوع الإبلاغ).
-Coquet J.-Cl., Le Discours et son sujet - (الخطاب والمسند إليه) ،
Klincksieck, 1984, coll, Semiosis.
-Ducrot O., Le Dire et le Dit -(القول والمقول)1984 ,Ed. de Minuit,
(المنطق، البنية، الإبلاغ) Logique, Structure, Enonciation
(دراسة حول بالي) Ed.de Minuit, 1989.
-Genette G., Figures -(تشكيلات) ,Ed.du Seuil,1966.

,Ed.du Seuil, 1969. (تشكيلات2)Figures II

,Ed. du Seuil,1972 (تشكيلات3)Figures III

-Greimas A.-j., Maupassant, la sémiotique du texte: exercices

Ed.du Seuil, (موباسان، سيمياء النص: تدريبات عملية، Pratiques

. (تطبيق دقيق لمناهج المؤلف على حكاية لموباسان). ,Paris 1976.

ننصح أيضا بقراءة «اللسانسات البنيوية والشعرية La linguistique structural et la poétique»، وهو مقال قصير، واضح ومكثف يقع في الصفحات 271 - 283 من كتاب «في المعنى Du Sens » Ed.du Seuil,1970.

- Jakobson R., Essais de linguistique Générale

Ed.de Minuit, 1963.. (رسائل في اللسانيات العامة)

يقرأ بشكل خاص في هذا الكتاب فصل «وجهان في اللغة ونموذجان في عي النطق Deux aspects du langage et deux types d'aphasie »، حيث يدرس المؤلف المجاز المرسل والاستعارة ، وفصل «الشعرية Poétique».

(Question de poétique -(مسائل في الشعرية),Ed.duSeuil, 1973.

Maingueneau D., Eléments de Lingutique pour le texte Littéraire

توليف مفيدا جدا . Ed. Bordas,1986,(مبادئ في اللسانيات للنص الأدبي)

,Ed. Gallimard,1970 (من أجل الشعرية) Meschonnic H., Pour la poétique

Pour la poétique II (من أجل الشعرية 2),Ed.Gallimard,Paris, 1973.

pour la poétiquelll (من أجل الشعرية 3)Ed. Gallimard,Paris,1973.

-Peytard J., Syntagmes(تراكيب),Ed.Les Belles Letters, Paris, 1971.

اللسانيات الفرنسية وبنى النص الأدبي. تأمل مهم في مسألة المنهج.

-Riffaterre M., La production du texte (إنتاج النص),Ed. du Seuil,Paris,1979 .

- Spitzer L., Etudes de style(دراسات في الأسلوب),Ed. Gallimard,Paris,1970.

- Todorov T. , Théorie de littérature (نظرية الأدب) ,Ed. du Seuil, Paris

نصوص الشكلانيين الروس جمعها وقدمها وترجمها تودوروف. المقدمة لجاكوبسون.1996

Théories du Symbole . (نظريات الرمز),Ed. du Seuil Paris , 1977

أما الأعمال الجماعية حول النقد النصي فكثيرة جدا، ونكتفي بالإشارة إلى الأعمال التالية:

- Littérature et réalité (الأدب والواقع),coll."Points" Ed. du Seuil, Paris 1982.

-Rhétorique générale (البلاغة العامة),groupe, Coll."Points". Ed. du seuil, paris, 1982.

-Sémantique de la poésie (علم الدلالة الشعري),Coll."Points". Ed. du Seuil, Paris, 1979.

راجع أيضا مجلة «الأدب Littérature» Ed. Larousse , Paris. ومجلة «الشعرية Poétique» Ed. du Seuil , Paris.

الهوامش

الفصل الأول

1- “Madame Bovary, ébauches et fragments inédits recueillis d’aprés les manuscrits”,Paris éd.Conard,1936.

2- (تقنيات النقد الأدبي والتاريخ الأدبي)“Techniques de la critique et de I’histoire littéraires”Oxford, 1923, Slatkine.1979,

3- (سيرة العمل الأدبي: اللمسات الأولى لمنهج نقدي)“La Biographie de l’oeuvre littéraire, es quisse d’une méthode critique”Champion,1924,

4- .Champion, 1930.(دراسات في تاريخ الأدب)“Etudes d’histoire littéraire”

5- “Réflexions sur la critique” Galimard, 1939.(تأملات في النقد).

6- “La critique littéraire au xxéme siecle” Belfond, 1987.(النقد الأدبي في القرن العشرين).

7- “La Genése de La fille Elisa”P.U.F. ,1960.(تكون رواية «الفتاة ايليزا»).

8- “Les Manuscrits des Contemplations”(مخطوطات «التأملات»), Les Belles Lettres, 1956.

9- “Flaubert et ses projets inédits”(فلوبير ومشروعاته غير المطبوعة), Nizet, 1950.

10- “Aspects de la création littéraire chez A.(أوجه من الإبداع الأدبي عند أناتول فرانس). France”

11- “La Génese de Madame Bovary”(تكون رواية «مدام بوفاري»), Corti, 1966.

12- “Je n’ai Jamais appris à écrire ou les Incipits”Flammarion, Skira,1969.

13- Trois Contes, texte établi et présenté par R. Dumesnil, Les Textes francais. Les Belles Lettres, Paris, 1957.

14- رسم معين كان يطبع في عجينة الورق ذاتها وتسمح شفافية الورق برؤيته. (المترجم).

15- jean Levallant, “Ecriture et génétique textuelle” (الكتابة والتكوينية النصية) in Valery a l’oeuvre, Presses Universitaires de Lille,1982.

16-J.Bellemain-Noël, “Avant-texte et lecture psychanalytique” in “Avant-texte, texte, apres texte”,Editions du C.N.R.S., Paris et Akadémial Kiado, Budapest,1982

(انظر «ما قبل النص والقراءة التحليلية النفسية» في «ما قبل النص، النص، ما بعد النص»).

17-“Flaubert à l’oeuvre”(فلوبير في خضم الإبداع الكتابي), Flammarion, 1980.

18- Raymonde Debray-Genette, “Métamorphoses du récit(تحولات القص), coll. Poétique,Seuil,1988.

19- Almuth Grésillon, “Sciences du Langage et genése du texte”in “La(علوم اللغة وتكون النص) ,. Naissance du texte”,publication préparatoir du colloque international du C.N.R.S “archives européennes et production intellectuelle”,Paris, 1987. Actes publiés chez Corti1989.

20- Henri Mitterand, “Critique génétique et histoire culturelle”(النقد التكويني والتاريخ الثقافي) in La Naissance du texte, ensemble réuni par Louis Hay, José Corti, Paris. 1989.

الفصل الثاني

* اعتمدنا في نقل مصطلحات علم النفس التحليلي إلى اللغة العربية على «معجم مصطلحات التحليل النفسي» للدكتور مصطفى حجازي (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية 1987) وهو الترجمة العربية لكتاب الباحثين الفرنسيين جان لابلانش و ج. ب. بونتاليس «Vocabulaire de la psychanalyse»س (المترجم).

1 ـ (علم الجمال والتحليل النفسي)Esthétique et psychanalyse

2 ـ لنلاحظ هذه المجموعة من فصول الكتاب : قراءة اللاوعي، قراءة الذات، قراءة الإنسان، قراءة إنسان ما، قراءة النص.

3 ـ «إنه تعديل للحلم بغية تقديمه على شكل سيناريو مفهوم ومتماسك نسبيا»، انظر «معجم مصطلحات التحليل النفسي» ترجمة الدكتور مصطفى حجازي. (المترجم).

4 ـ أشرنا في بداية الفصل إلى هذا الكتاب الذي قام بترجمته الدكتور مصطفى حجازي، والذي عدنا إليه لنقل مصطلحات التحليل النفسي إلى اللغة العربية. (المترجم).

5 ـ تعني كلمة LETTRE في الفرنسية : رسالة وحرفا من حروف الأبجدية. (المترجم).

6 ـ من الواضح هنا أن ما في كلمتي jambage و jambes من تقارب إيحائي في الفرنسية لا يجد ما يقابله في العربية. (المترجم).

7 ـ من معانيها : سعف النخيل، ما قد يضعه السباح في قدميه لتسهيل السباحة، ما تتميز به بعض أقدام الطيور كالبط... (المترجم).

8 ـ آلة تشبه العود. (المترجم).

9 ـ «عملية يقوم الشخص فيها بإدخال موضوع ما إلى داخل جسده ويحتفظ به هناك بأسلوب يتفاوت في درجة هواميته». انظر «معجم مصطلحات التحليل النفسي» ترجمة الدكتور مصطفى حجازي. (المترجم).

10 ـ «عملية يقوم الشسخص فيها بنقل موضوعات، أو صفات خاصة بهذه الموضوعات، من الخارج إلى الداخل تبعا لأسلوب هوامي وهو يقترب من الإدماج الذي يشكل نموذجه الجسدي الأول ولكنه لا يستلزم بالضرورة الرجوع إلى الحدود الجسدية». «معجم مصطلحات التحليل النفسي» (المترجم).

11 ـ «قدمت ميلاني كلاين هذا المصطلح للدلالة على أوالية mécanisme تتلخص في هوامات يقوم الشخص فيها بإدخال شخصه الذاتي كليا أو جزئيا داخل الموضوع بغية إلحاق الأذى به وامتلاكه وضبطه». المصدر السابق. (المترجم).

12 ـ «وضعت ميلاني كلاين هذه الأوالية (انشطار الموضوع Clivage de l'objet) واعتبرت أنها تشكل الدفاع الأكثر بدائية ضد القلق : إذ يشطر الموضوع المستهدف من قبل النزوات الغلمية والتدميرية إلى موضوع «طيب» و موضوع «سيىء» ويلقى كل منهما بعدها مصيرا مستقلا نسبيا في لعبة الاجتيافات والإسقاطات». المصدر السابق. (المترجم).

13 ـ «تصف ميلاني كلاين هذه الأوالية التي يحاول الشخص من خلالها إصلاح آثار هواماته التدميرية على موضوع حبه. ترتبط هذه الأوالية بالقلق وبالشعور بالذنب الخوري dépressif إذ يتيح الإصلاح الهوامي للموضوع الأمومي الخارجي والداخلي تجاوز الوضعية الخورية من خلال تأمين تماه مستقر للأنا مع الموضوع الخير» المصدر السابق. (المترجم).

14 ـ الأخت الصغرى للشاعر مالارميه التي توفيت عام 1857. (المترجم).

15 ـ بطل وبطلة مأساة راسين «باجازيه Bajazet». (المترجم).

16 ـ توفيت أم الشاعر قبل وفاة شقيقته ماريا بعشر سنوات، أي عام 1847. (المترجم).

الفصل الرابع

1 ـ تجمع كوبلانتس CoblentZ: هو تجمع المهاجرين الفرنسيين بمدينة كوبلانتس في ألمانيا سنة 1792، بعد الثورة (المترجم).

2 ـ أطاحت ثورة عام 1830 بالملك البوربوني شارل، وأتت بالملك الأورلياني لويس فيليب، أما ثورة عام 1848 فأطاحت بهذا الأخير وأتت بالأمير ـ الرئيس لويس نابليون بونابرت، ابن أخي نابليون الأول، الذي نصّب نفسه امبراطورا بعد انقلاب عام 1851.

3 ـ انظر: تاريخ فرنسا الأدبي Histoire littéraire de la France, Paris, Editions Sociales a partir de 1973.

4 ـ انظر على سبيل المثال أطروحة آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld حول مسرح هوغو وعنوانها «الملك والمهرج Le Roi et le Bouffon، ومقالة كلود دوشيهCl. Duchet حول نظام الأغراض في رواية مدام بوفاري ."Le Systéme des Objets de Madame Bovary".

5 ـ من شخصيات رواية «الأحمر والأسود» للكاتب ستاندال. (المترجم).

6 ـ من أمثلة لافونتين La Fontaine.(المترجم).

7 ـ أطلق اسم Chouans على المتمردين الملكيين المعادين للثورة الفرنسية في مقاطعات غرب فرنسا. (المترجم).

8 ـ بطلة رواية «أميرة دو كليف» لمدام دو لافاييت (1678) (المترجم).

9 ـ على اعتبار أن الحد الأقصى هو انعدام المونولوج كما عند ألسيست Alceste (بطل مسرحية «كاره البشر» لموليير، مما يجبر القارئ على تخيل ما يقوله ألسيست لذاته، وبصورة خاصة في مستهل الفصل الخامس قبل أن يبدأ الحوار مع فيلانت Philinte.

10 ـ الـ argot هي مفردات تختص بها فئة معينة من الناس، أو مهنة ما، أو طبقة اجتماعية محددة.(المترجم).

11 ـ رواية غير مكتملة لستاندال. (المترجم).

12 ـ رونيه بطل رواية لشاتوبريان تحمل نفس الاسم، صدرت للمرة الأولى عام 1802. (المترجم).

13 ـ مجموعة شعرية لهوغو (1822). (المترجم).

14 ـ المقصود هنا ثورة تموز / يوليو 1830 الملكية التي أتت بلويس فيليب إلى الحكم. (15) انظر في هذا المجال كل ما يصدر عن بروديل Braudel.

15 ـ انظر في هذا المجال كل ما يصدر عن بروديل Braudel.

الفصل الخامس

1 ـ لقد تبنينا لفظ «دليل» مقابل «Signeس انسجاما مع تداول وشيوع مصطلحات لسانية مثل «دال» و «مدلول» مقابل «signifiant» و «signifié» وبحيث يندرج هذا اللفظ، كما في الفرنسية ضمن نسق اشتقاقي منسجم ومتماسك يعتمد على جذر واحد. وبذلك يكون الجذر العربي

المعتمد هو «د ل ل». (المترجم).

2 ـ الفونيم phonème هو أصغر وحدة لا تحمل معنى يمكن تمييزها في السلسلة الكلامية. (المترجم).

3 ـ رواية شعرية للكاتب الروسي بوشكين كتبها بين أعوام 1823 ـ 1830 (المترجم).

4 ـ الفونيماتيك هي قسم من علم الأصوات الكلامية أو الفونولوجيا وتهتم، بشكل خاص، بدراسة الفونيمات في لغة ما وبتصنيفها وبمعاينة تراكيبها. (المترجم).

5 ـ يقترب المقطع meur من كلمة mort التي تعني ميت ومن كلمة (il meurt وتعني يموت.(المترجم).

6 ـ شاعر فرنسي (1544 ـ 1590). (المترجم)

7 ـ ضم الملك هنري الرابع هذه المنطقة إلى مملكته بعد وفاة الشاعر عام 1607. (المترجم).

8 ـ تحاكي رباعية نرفال الثانية، في النص الفرنسي، قوافي الرباعية الأولي التي هي للشاعر دوبارتا. (المترجم).

9 ـ لا شك أن هذه المحاكاة الصوتية تبدو أوضح في النص الفرنسي: قارن «dans notre âge"d'un autre âge"». (المترجم).

10 ـ تعني كلمة aiguille الفرنسية «إبرة»، وتعني كلمة aiguillage عملية تحويل سكة الحديد لمرور القطار. ويتلاعب جاري هذا بالتشابه بين اللفظين. (المترجم)

11 ـ القص récit هو خطاب ينسب إلى زمن ماض (أو متخيل على أنه ماض) بالنسبة إلى لحظة الإبلاغ énonciation، والخطاب هو إبلاغ مباشر أما القص فهو بلاغ énoncéمنسوب rapporté.

12 ـ يتحقق كل بلاغ éconcé ضمن ظرف situation تحدده معطيات زمانية ومكانية: فالمسند إليه sujet يشير بلاغه ـ لحظة الإبلاغ ـ إلى المشاركين في عملية الاتصال وإلى الزمان والمكان الذي يصدر منهما البلاغ، وتشكل الإحالات références إلى هذا الظرف ما يسمى بـ la déixis (الإشارة)، وتسمى عناصر اللغة التي تساهم في موضعة البلاغ (أسماء الإشارة، ظرف الزمان والمكان، الضمائر المنفصلة، أدوات التعريف) بـ déictiques (المؤشرات). (المترجم).

13 ـ وهي مشفوعة دوما بالمصدر في الفرنسية. مثال: Je viens d'arriver... Il est sur le point de finir... (المترجم).

14 ـ هذه العبارة تقولها كاميل Camille مخاطبة أخاها هوراس الذي قتل حبيبها في سبيل روما. ولفهم هذا المقطع لا بد من تكملته: «روما التي من أجلها قامت يداك بذبح حبيبي». (المترجم).

15 ـ يقابله باللغة العربية استخدام الضمير المتصل كما هو واضح في المثال: «بها». (المترجم)

16 ـ من الواضح أن ستاندال ـ وهو يكتب يوميات زمن مضى ـ يتحدث عن آلية لم يكن يدركها في اللحظة التي يحيل إليها. فالاستباق يكمن هنا في إقحام التأويل اللاحق للحدث ضمن سياق سابق لهذا التأويل. (المترجم).

17 ـ وتعبر عن موقف المتكلم حيال محتوى ما يقول كما في الأفعال: اعتقد، رفض، أراد، رغب.. وغيرها من صيغ الأفعال. (المترجم).

18 ـ من حكايات لافونتين La Fontaine (1621 ـ 1695) على لسان الحيوان. (المترجم).

19 ـ أي لا كمتكلم باعتبار أن المتكلم locuteur هو من يحمل على عاتقه مسؤولية الفعل الكلامي acte de parole. فسغناريل يتخيل متكلما يوجه إليه هذا الخطاب، ويتحمل مسؤولية الفعل الكلامي المذكور. (المترجم).

المؤلفون في سطور:

دانييل برجيز:

* أستاذ الأدب الفرنسي بالمدرسة العليا بمعهد هنري الرابع، ومدير مجموعة «بالأحرف الكاملة» بدار «بورداس» للنشر.

بيير بار بيريس:

*أستاذ الأدب الحديث، ومدير مركز بحوث الحداثة بجامعة «كان».

بيير. مارك دوبيازي:

* باحث بالمركز الوطني للبحث العلمي، ومكلف ببحوث بمعهد النصوص والمخطوطات الحديثة.

مارسيل ماريني:

* أستاذة محاضرة بجامعة باريس السابعة، ومتخصصة في الأدب والتحليل النفسي.

جيزيل فالانسي:

* أستاذة محاضرة بجامعة «كان»، ومتخصصة في تحليل الخطاب والسيمياء النصية.

المترجم في سطور:

د. محمود رضوان ظاظا:

* من مواليد اللاذقية، بالجمهورية العربية السورية عام 1952.



البيئة والإنسان عبر العصور

تأليف: إيان ج. سيمونز

ترجمة: السيد محمد عثمان

* دكتوراه الدولة في الآداب (الأدب المقارن) من جامعة السوربون 1985.

* رئيس قسم اللغة الفرنسية وآدابها في كلية الآداب ـ جامعة «تشرين»، في اللاذقية.

* له دراسات وبحوث عدة باللغتين العربية والفرنسية نشرت في دوريات ومجلات ثقافية في سوريا ولبنان. منها :

ـ الحلم والواقع عند فرانز كافكا وزكريا تامر.

ـ البحث في الظل : دراسة السرد في رواية «الياطر» لحنا مينه.

* شارك في عدد من المؤتمرات والندوات في سوريا ولبنان ومصر.

* له اهتمامات بدراسة الحكايات الشعبية.

المراجع في سطور:

د. المنصف الشنوفي:

* من مواليد الجمهورية التونسية عام 1934م.

* دكتوراه الدولة في الصحافة العربية من جامعة السوربون 1970.

* أستاذ بكلية الآداب بالجامعة التونسية من 1970 إلى 1992.

* مدير معهد الصحافة وعلوم الأخبار بتونس من 1973 ـ 1990.

* أسس مجلتي «علوم الاتصال» و «وثائق» التونسيتين، كما أسس المعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنية في تونس، وعضو هيئة تحرير مجلة «حوليات» التونسية.

* له العديد من المقالات والبحوث والمؤلفات في مجالات الإعلام والمعلوماتية.

* يعمل حاليا أستاذا زائرا بقسم الإعلام ـ جامعة الكويت منذ 1992.

هذا الكتاب

يتوجه هذا الكتاب إلى المهتمين بالأدب وبمسائل النقد الأدبي، وإلى طلاب ودارسي المذاهب النقدية الحديثة، وهو يطرح، في هذا المجال، إحدى أهم المسائل وأكثرها تعقيدا: مسألة الإجراء في تحليل النصوص الأدبية.

فلقد شهدت مناهج الاستقصاء النقدي في القرن العشرين تطورا لا مثيل له، بفضل إسهامات العلوم الإنسانية واللسانيات. كما فتحت مناهج النقد- الاجتماعية منها والنفسية والتكوينية والموضوعاتية والنصية - مجالات عديدة لشارحي الأدب تتميز بالوضوح والخصب، مغنية بذلك التقليد القديم في نقد المصادر.

ويقدم هذا الكتاب عرضا واضحا وموثقا لهذه الاتجاهات الجديدة؛ فيتعرض لأصولها ولتشكلها ولأحكامها ولحقولها التطبيقية ولحدودها المحتملة. ويخصص هذا لكتاب فصلا مستقلا لكل منهج من هذه المناهج نضطلع به واحد من أصحاب الاختصاص.

وهكذا يستطيع القارئ تتبع هذه المقاربات الحالية للنص الأدبي، والاهتداء إلى ما فيها. ويعتبر هذا الكتاب مساعدا ثمينا في عصر لم يعد فيه من الممكن فصل الأدب عن الخطاب الذي يتناوله. وإذ يُظهر كيفية قيام المناهة النقدية باستخدام سائر معارفنا وإعادة توزيعها، فهو يتيح لنا فهم النصوص الأدبية وتحليلها بصورة عملية.